

DAS AKTIONSTHEATER  
DES **HERMANN NITSCH**  
ZWISCHEN HERKUNFT  
UND ZUKUNFT  
THE ACTION ART  
OF HERMANN NITSCH  
FROM PAST TO PRESENT

## IMPRESSUM

Herausgeber: Edition Kröthenhayn  
Joachim Schifer

Text: Florian Schreiner

Übersetzung: Maria Yolanda Penaluna

Lektorat: Martin Fleischner  
Peter Beckmann

Grafische Gestaltung: Peter Großöhme

Druck: Medialis Offsetdruck, Berlin

© 2006 Edition Kröthenhayn, [www.kroethenhayn.de](http://www.kroethenhayn.de)

## I. SPRACHE DER KRITIK I. THE LANGUAGE OF CRITICISM

Im folgenden Text werden alle Zitate kursiv gedruckt.

Seit Anfang der 1960er Jahre geht in Österreich ein unheimliches Gespenst um, das nur mühsam an Kontur gewinnt und dessen Klarheit gerade von der Flüchtigkeit der Aktion und der Spontaneität eines Rinnsals lebt. Dem zart fühlenden Wiener muss dies heftig aufs Gemüt schlagen, da er sich doch mit Vorliebe heimisch fühlt und ein Unbehagen an der Kultur gar nicht erst aufkommen lässt. Das war schon anno 1918 der Fall, als Arnold Schönberg, ein so geschmähter wie nach seinem Ableben umso herzlicherer Mitbürger, die Reaktionen seiner Zuschauer, ihre allgemeine *Unklarheit*, zum Anlass nahm, einen Schlusstrich zu ziehen. Von nun an sollte er fernab des Getriebes öffentlicher Meinungen nur noch im „Verein für musikalische Privataufführungen“ sein Werk zu Gehör zu bringen. Unverständnis gehört zum Wiener

All quotations below have been printed in italics in the text.

Since the beginning of the 60's an unnatural apparition has been going around Austria, that painstakingly made a name for itself and whose clarity lives directly from the fleetingness of action and the spontaneity of a trickle. For the tender feeling Viennese this must be like a slap in the face as he likes to feel at home and does not even let anything that causes him to feel uneasy come into his culture. This was already the case in 1918, when Arnold Schoenberg, a much maligned citizen, who was loved more after his death than before, took the reaction of the audience, and their general *ambiguity* as a reason to stop performing. From then on he only performed his music far away from the public in the "association of private musical performances". Lack of understanding belongs to the Viennese taste, is the *Viennese quasi-*



Geschmack dazu, ist dem Wiener quasi *tradition*. *der hass gegen alles neue in der kunst ist typisch für wien. dies betraf z. b. auch bruckner, mahler und schönberg. schönbergs aufführungen hatten grosse skandale zur folge, einmal wurde er sogar am dirigentenpult geohrfeigt* (Nitsch).

Es ist aber nicht nur ein Wiener Phänomen, dass das Kunstwerk, nach dem Verlust seiner Aura, als Aktion an die Öffentlichkeit tritt, und dabei wertschaffende Institutionen wie z. B. Museen ausgeblendet werden. Schon vor 1960 ist eine Bewegung zu spüren, die sich wie das Konzept der späteren Happenings über dem ganzen Globus aufspannt. Und doch nimmt alles im beschaulichen Wien seinen Anfang.

Ein kurzer Blick zurück: Die direkteste Verbindung zur Wiener Aktion geht von der radikalen Sprachkritik der Wiener Gruppe und ihren Konstellationen aus. Denn es galt insbesondere nach 1945 die historische Wirklichkeit selber neu zu justieren. Oder zumindest das, was davon übrig geblieben war, wie Gesinnung und Sprache.

Anfang der 50er Jahre hatte sich eine kleine Gruppe von unabhängigen Literaten um Konrad Bayer, Oswald Wiener, Friedrich Achleitner und H. C. Artmann erst einmal der Tradition des literari-

*tradition. The hate of everything new in the art world is typical for Vienna. This also affected e.g. Bruckner, Mahler and Schoenberg. Schoenberg's performances resulted in huge scandals, once he was even slapped across the face in the conductor's pulpit* (Nitsch).

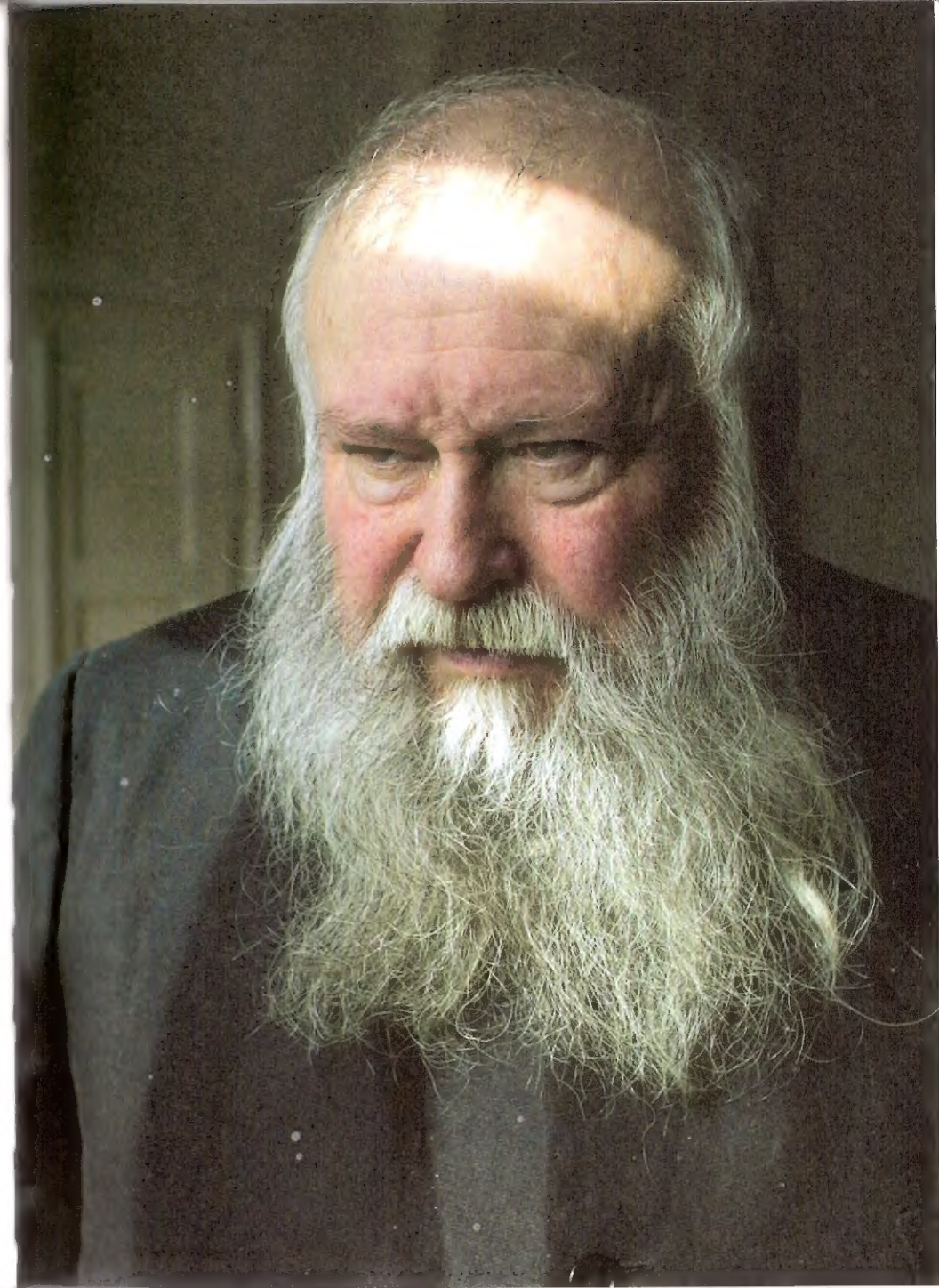
However, it is not only a Viennese phenomenon that a work of art, after the loss of its aura, performs as action in public, and in doing so validating institutions e.g. museums are faded out. Already before 1960 a movement was felt, which stretched just like the concept of the later happenings across the entire globe. And nevertheless everything has its beginning in contemplative Vienna.

A short look back: The most direct connection to Viennese Action comes from the radical criticism of the language of the Viennese group and their line-up. This was because especially after 1945 it was necessary to justify historical reality again, or at least that which had remained, like conviction and language.

For a start at the beginning of the 50's a small group of independent writers, Konrad Bayer, Oswald Wiener, Friedrich Achleitner and H. C. Artmann had to accept the tradition of literary experiment. At this time

Abb. 1  
Hermann Nitsch 2005

Fig. 1  
Hermann Nitsch 2005





schen Experiments annehmen müssen. Hier gelangte man zügig zu der Einsicht, dass der Riss, den das langjährige Goutieren artiger Kunst dem zeitgenössischen Kulturbestand zugefügt hatte, kaum abzuschätzende Ausmaße angenommen hatte. Es musste also wieder zusammengefügt werden, was von jeher zusammengehörte: Kultur als Wirklichkeitsbewusstsein und Sprache als dessen unmittelbare Präsenz. Man entdeckte dabei Joyce, Beckett, Dada, noch nicht Artaud, ahnte aber schon etwas von Bretons *blindlings ... in die Menge ... schießen*. In die Blickrichtung geriet das Theater des Absurden, aber auch die Unmöglichkeit, nahtlos dort anzuschließen, wo der Faden abgerissen war: *es gibt einen satz, der unangreifbar ist, nämlich der, dass man dichter sein kann, ohne irgendetwas ein wort geschrieben oder gesprochen zu haben* (Achleitner). Zur Vorbedingung einer Dichterexistenz reichte allein der *gefühlte wunsch* hin, der die bloße Äußerung, Proklamation oder Aktion sofort als die Höhe reiner Dichtung adelte.

Auch die ideologische Propaganda wurde wieder präsent. Die Aufrüstung Österreichs, ein *makabres kasperltheater* zeichnete sich

one realised that the tear, caused by the taste of many years of well-behaved art had also done the same to contemporary cultural existence and had taken on too many properties to be able to estimate its size. Therefore, that which had always belonged together had to be rejoined; Culture as the consciousness of reality and language as its direct representative. They discovered Joyce, Beckett, Dada, although not yet Artaud, but had already encountered something from Bretons *pell-mell ... shot ... into the crowd*. The theatre of the absurd came into consciousness, as did the impossibilities of beginning again smoothly where the thread had been torn: there is a phrase that you cannot disagree with, namely that: *you can be a poet without ever having written or spoken a word* (Achleitner). For the precondition of a poet's existence alone it was enough to have *felt desire*, which ennobled the bare expression, proclamation or action immediately as the height of pure poetry.

Also ideological propaganda came into focus again and again. The armament of Austria appeared, a *macabre Punch and Judy show*, so that one was not allowed to employ language as an unused tool without being punished. This most natural of all cultural connections lay like

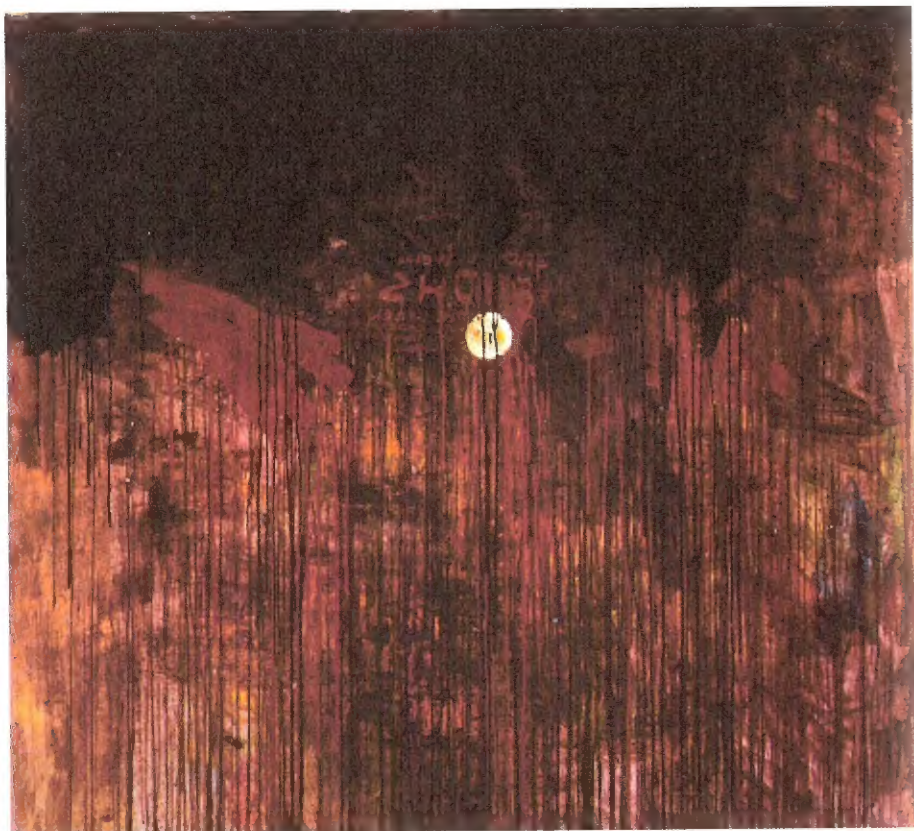
ab, so dass man die Sprache als unverbrauchte kaum ungestraft übernehmen durfte. Diese natürlichste aller kulturellen Bindungen lag in all ihrer Fragwürdigkeit wie offene Wundmale vor Augen und gerade das Fragwürdige, Suspekte musste gegen alle feierlich und staatlich verordneten Garantieverprechen ins Blickfeld geschoben werden.

Und zwar durch ein Eindringen in die innersten Strukturen der Sprache selbst, in ihr eigenes Fleisch und Blut. Allein lebendig, so hieß es nach Wittgenstein, mit dem sich Mastermind O. Wiener anfangs intensiv auseinandersetzte, ist die Sprache im Gebrauch bestimmter Situationen oder Sprachspiele. „Zu den Sachen selbst!“ lautete der neue Wiener Schlachtruf. Die Sprache musste von ihren fahlen und ideologisch maroden Gebrauchsspuren gereinigt werden. Man nahm Fremdwörterbücher zur Hand, verwendete die Wörter der eigenen Sprache punktuell, dissoziiert von ihrem Kontext, wobei man diesen als Kern korrupter Wirklichkeitsgläubigkeit auflöste. Sie wurde mit Elementen aus anderen Sprachen kombiniert. Man ließ sich hier meist von rein phonetischen, assoziativen und klanglichen Eigenschaften leiten und nicht von denen des Verstehens oder ihrer

an open wound in front of the eyes, full of doubt. After all the doubtful, the suspect had to be pushed into the limelight against a promise of guarantee decreed ceremoniously by the state.

And it was through the penetration of the internal structures of the language itself, in its own flesh and blood. According to Wittgenstein, who at the outset looked intensively into the work of mastermind O. Wiener, only the language used in certain situations or language plays is alive. „To the things themselves!“ was the new Viennese battle cry. The language had to be cleansed of its pale and ideologically ailing traces of use. One took a foreign language dictionary in the hand and used the words of their own language correctly, out of context, whereby one dismantled this as the core of corrupted belief in reality. They were combined with elements from other languages. One usually let oneself be guided here by purely phonetic, associative and tonal characteristics and not from those of understanding or their hold on everyday use. That would have meant affirmative literature, because it is the perfidiousness of the affirmative art that helped bourgeois-idealistic philosophy (Weibel).





**ZOCK:** *Das Namen hatten Mühl, Wiener und Kalb erfunden. Es musste ein Name für ein Fest (21. April 1967) sein, der einschlägt, aus WIL „zack“, also zock. Dazu gehören „zock exercises“, „zock press“ oder „zock-mandibeln“. „Ich habe versagt, zock ist meine rettung! Österreicher vertraut zock!“ (zock)*



**Abb. 2 & 3**  
oben: *Brot und Wein*, 1960, ehemaliges Fresko auf der Vorzimmerwand in der Schwemmgasse, Tempera, Kunstharz auf Wandverputz laut Kunststoffhändler montiert, Sammlung Julius Hummel, Wien; unten: *Kreuzwegstation*, 1960, Dispersion, Schlämmkreide auf Jute, Sammlung Dr. Arendt Oetke, Hamburg

**Fig. 2 & 3**  
oben: *Bread and Wine*, 1960, originally fresco on full wall of Schwemmgasse, tempera, synthetic resin on silk, mounted on plastic canvas, collection Julius Hummel, Vienna; unten: *Stations of the Cross*, 1960, dispersion, precipitate chalk on jute, collection Dr. Arendt Oetke, Hamburg

Handhabe im alltäglichen Gebrauch. Das hätte affirmative Literatur betreiben bedeutet, denn die *perfidie der affirmativen kunst ist es, an der bürgerlich-idealistischen philosophie mitzuweben* (Weibel).

Das heißt aber auch, dass nicht-affirmative Kunst grundsätzlich mit dem Mißtrauen am Material, und damit an der konkreten Situation, zu beginnen hat. Mißtrauen an der Sprache, am Satz, am Wort, bis hinein in die Bildfläche. Alle möglichen Konstellationen standen zur Verfügung: Bilder aus Illustrierten, alles was irgendwie einen *eindruck* machen konnte und nicht mehr *ausdruck* war, sollte in eine permutative Ordnung gebracht werden und so absolute Künstlichkeit erreichen. Dichtung quasi als Gebrauchsanweisung zu Schock und ZOCK. *der schock wird als unmittelbarer eindruck bewusst in die kunst eingeführt, eindruckskunst statt ausdrucks kunst* (O. Wiener).

Höchstes Aufsehen erregte dabei nicht nur der hierdurch erzielte Verfremdungseffekt, von sich aus schon ein aggressiver Akt. Das Zentralorgan der 1969 in Berlin gegründeten *Österreichischen Exilregierung* (Günter Brus, Hermann Nitsch, Wolfgang Rühm und Ossi Wiener), die *Schastrommel*, bringt es auf den Punkt: *seit damals läuft in*

In addition, that meant that non-affirmative art basically had to begin with the distrust of the material, and concrete situation. Distrust of the language, in the sentence, in the word, to the inside of the area of the image. All possible combinations were available: Pictures from catalogues, everything that could make an *impression* somehow and was no longer *expression*, had to be put into a permutational order and so reach absolute artificiality. Poetry all but as operating instructions to shock and ZOCK. *The shock is consciously introduced into art as the most direct impression; impressing instead of expressing* (O. Wiener).

The highest furore did not only excite the alienation effect it had nourished and had already resulted in an aggressive act. In Berlin in 1969 Günter Brus, Hermann Nitsch, Wolfgang Rühm and Ossi Wiener created *Austrian government-in-exile*. Their voice, the *Schastrommel*, gets to the point; since that time there has been a non-adjusted attempt in the Austrian press to falsify their (the Viennese group) intentions and to make their work ridiculous, since then the Austrian cultural promotion groups have been raising their eyebrows and smiling tauntingly (O. Wiener).



der österreichischen presse der bis heute nicht eingestellte versuch, ihre (die wiener gruppe) intentionen zu verfälschen und ihre arbeiten lächerlich zu machen, seit damals hebt die österreichische kulturförderung die braue und lächelt spöttisch (O. Wiener).

Entdeckt wurde der Wiener Dialekt und seine surreale Bildlichkeit wie *moang kimd vilaichd wida da dings*, in: „*hosn rosn baa*“, einem Beitrag von Friedrich Achleitner. Dies war ein ausgesprochener Affront gegen den sakrosankten Literaturbetrieb, da Dialektgedichte zwar zur Glosse, aber kaum als tauglich für höhere Literatur galten.

Es galt die natürliche und gewachsene Wortdichtung zu sprengen. Im Rahmen der Verlesung der *acht-punkte-proklamation des poetischen actes* wurde eine Prosa in Formularstil bis zu Programmtafeln und Einwortgedichten aus der Taufe gehoben. Sie ließen sich allesamt wunderbar als Kampfmittel gegen die wie üblich resistente Übermacht der Hochsprache einsetzen. So war der Dialekt per Dekret, als Bewegung gegen die bisherige naive Dialektdichtung Qualtingers, als ein *bestimmter, manipulierbarer ausdrucksbereich* (O. Wiener) in den Materialbestand der Neuen Literatur aufgenommen.

The Viennese dialect and its surreal figurativeness were discovered like *moang kimd vilaichd wida da dings* in: “*hosn rosn baa*”, a contribution from Friedrich Achleitner. This was expressed as an affront to the sacrosanct literary world, since poems in dialect belonged to gossip columns, but were hardly suited to a higher class of literature.

It was aimed at destroying natural and mature verse. Within the realms of the reading of the *eight-point-proclamation of the poetic act*, prose styles were launched from formulaic to program boards and one word verse. They let themselves be used wonderfully and collectively as weapons against the usual resistant supremacy of high-level language. So the dialectal way was taken up by decree – as a movement against the past naive dialectal verse of Qualtinger – as a *certain, manipulatable range of expression* (O. Wiener) in the inventory of the new literature.

Because high-level language is referred to as the power of definition and is the popular instrument of a restorative cultural policy. Therefore, dialectal verse always achieved its aims, even if the real details of the argument were hardly visible to the public eye. It rather served for the fight for linguistic usage in the headlines to be much harder, such as *large-sale*

Denn Hochsprache heißt Definitionsmacht und ist das beliebte Instrument einer restaurativen Kulturpolitik. Die Dialektdichtung konnte ihr Ziel also gar nicht verfehlen, auch wenn die innere Schärfe des Disputs dem öffentlichen Auge kaum sichtbar wurde. Sie diente eher dazu, den Kampf für den Sprachgebrauch in den Schlagzeilen mit *Grosseinsatz, Ferkelei, Rauferei* und *Wo hört der Spaß auf?* nur noch härter zu führen. Was für Wien im Besonderen, das galt für das Abendland ganz generell.

Ein Verbesserungsvorschlag O. Wieners für Mitteleuropa: *und als ich an mitteleuropa ohne besonderen grund das interesse verloren hatte wars noch immer ein schöner titel, und mitteleuropa wurde immer schöner je weiter ich davon wegkam, und weiss gott ich bin ganz gut im rennen.*

Dabei ist Sprache das zur Aufrechterhaltung der Macht konservative Prinzip schlechthin, (...) *die worte mitsamt ihrem gebrauch sind untrennbar mit politischer und sozialer organisation verbunden, sind diese organisation, alles geschriebene ist vorschritt und ein hinterhalt*, schließlich: ordentliche Sprachform ist einfach ein *tripper* (aus dem Roman „Die Verbesserung von Mitteleuropa“).

*operation, filth, brawls and where does the fun stop?* That which was especially true for Vienna, was generally true for the whole occident.

O. Wiener's suggestion for the improvement of central Europe: *and as i had lost all interest in central europe without any special reason, it was still a beautiful title, and central europe became even more beautiful the further i got away from it, and god knows i'm doing well.*

In this process language is plainly the perpetuation of the power conservative principle, (...) *the words with their use are inseparably connected with political and social organization. This organization as well as all written words are commands and an ambush, finally: tidy language form is simply a sexually transmitted disease* (from the novel “the improvement of Central Europe”).

At the beginning of every criticism is the language and the place, where they form an image, as an expression of the cultural ‘I’. Antonin Artaud and Martin Heidegger also knew this. The admiration of Nitsch for both exceptional protagonists in verse and thought not to be faulted. Each reign begins with the formed/standardized word: the concept, equal to an order, which playfully joins itself to a network of meaning

Am Anfang jeder Kritik steht also die Sprache und der Ort, wo sie zum Bild wird, im Denken und als Ausdruck des kulturellen Ichs. Das wussten auch Antonin Artaud und Martin Heidegger. Die Bewunderung von Nitsch für beide Ausnahmestalten in Dichten und Denken ist ohne Makel. Jede Herrschaft beginnt mit dem geformten/genomten Wort: der Begriff, einem Befehl gleich, der sich spielerisch zu einem Verbund von Bedeutung (Gehorsam) zusammenfügt und über dessen korrekte Reproduktion das Regelwerk der Grammatik (Gesellschaft) wacht. „Gramma“ leitet sich bekanntlich von (gr.) graphé und damit von Schriftzeichen her, betont also schon hier seinen visuellen Anteil, den es in der Vorstellung einnimmt. Die Bildung von grammatisch korrekten Sätzen ist für das normale Individuum die Voraussetzung für jede Unterwerfung unter die gesellschaftlichen Gesetze. Keiner kann die Grammatikalität ignorieren; wer es dennoch tut, wird speziellen Institutionen ausgeliefert (Deleuze/Guattari), interniert, eingebuchtet und mit Bußgeldstrafen wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses, für Religionsstörung (Nitsch) oder das Verlesen eines unverständlichen Vortrags (O. Wiener) belegt.

(obedience) and watches over its correct reproduction of the set of grammar rules (society). As is common knowledge, "gramma" leads itself by (gr.) graphé and thus from characters. It also stresses its visual role, which it takes into the overall conception. The formation of grammatically correct sentences is for the normal individual the condition for each repression under social laws. No one can ignore the grammaticality; who does it nevertheless, is handed over to special institutions (Deleuze/Guattari), interned, put in prison and fined because of the excitation of public annoyance, for the disturbance of religion (Nitsch) or reading out of an incomprehensible lecture (O. Wiener).

Language is a pictorial language from the framework to the central perspective. It is the organizational principle par excellence, which dissolves itself into its components in Art Informel, in Tachism or the abstract Expressionism of the 50's. It is sensory, breaks with the supremacy of the eyes, and becomes traceable like the plastic of furrows, which van Gogh drew in his later paintings with the tip of his brush. The picture actually represents nothing, no subject or motive, only the wild raging of brush lines, that urge for the dissolution of the area of the image: the soil

Sprache ist Bildsprache von der Rahmung bis zur Zentralperspektive. Sie ist das organisatorische Prinzip schlechthin, das sich im Informel, im Tachismus oder dem Abstrakten Expressionismus der 50er Jahre in seine Bestandteile auflöst. Sie wird sinnlich, bricht mit der Vorherrschaft der Augen, wird erspürbar ähnlich der Plastik von Furchen, die van Gogh in seinen späten Gemälden mit der Spitze seines Pinsels zog. Das Bild selbst stelle eigentlich nichts dar, kein Sujet oder Motiv, nur noch ein wildes Wüten von Pinselstrichen, die zur Auflösung der Bildfläche drängen: der Boden der Landschaft scheint zu leben, überall scheinen sich Wellen zu heben und zu senken (Jaspers). Eine neue Sinnlichkeit ist geboren, die eher noch akustisch ist und aus der Tiefe des Wahns erwächst, vergleichbar der Sinnlichkeit, die Artaud durch seine sorts hindurch auf eine vorläufige Spitze trieb. Randalisierender Eindruck im Material, mit der Pinselspitze direkt in die Farbe gebohrt, wo der Eindruck jedes seiner Pinselhaare in der Farbe (Artaud) spürbar ist.

Die Wiener Poetiker selbst trieben derweil ihre eigene Eindruckskraft auf die Spitze und outeten sich im *Intimen Theater* erstmals als Gruppe,

of the landscape seems to be alive, everywhere waves seem to rise and fall (Jaspers). A new sensuality was born, which was still rather acoustic and aroused comparable to the sensuality from the depths of the illusion, which drove Artaud to find an interim solution through his sorts. A hooligan's impression in the material, with the tip of the brush bored directly into the paint, where the impression of every single paintbrush hair is noticeable in the paint (Artaud).

Meanwhile, the Viennese poets carried themselves to extremes in their own strong impressions and performed for the first time as a group in the *Intimate Theatre*, which reached its high point in 1958. At the latest in 1964 the group movement ended with the *suicide throughout the society* by Konrad Bayer, and could only evoke memories with the *child opera*. This monster reading took place in Vienna in 1957, as a dress rehearsal for the still then existing *literary cabarets*, which with the transgression of typography and the internal area of the image made the content very serious and palpably lead to action.

There were combinatory texts, songs, sketches and drinking in excess. There were disclamations and proclamations. Throwing dumpings,

Seite 8/10/Schicksal: mit Text  
kontaminierte Zeichnung, Teil-  
man in Bild eines schützenden  
Anschlusses oder eine Art böser  
Blick, von Artaud erstmals von  
seiner Wandreise (1937) aus  
Dulzin verschickt. Ein Beispiel  
für seine „schlechten Zeich-  
nungen“ Gesichter, die er mit  
der Zigarette durchlöcherte,  
absichtlich verschmutzte oder  
mit einem Streichholz anbrannte,  
nachdem ich sie so sorgsam ge-  
zeichnet hatte.“

Seite 10/10/Artaud: a drawing  
contaminated with text, talisman in  
the style of a protective amulet  
or a kind of angry look that was  
first sent by Artaud from Dulzin  
during his trip to Ireland (1937).  
An example of his "bad painting":  
faces that he made holes in with a  
cigarette, made purposely dirty or  
burned with a match after which I  
love them very carefully."



Abk. 4  
Manstruationsbindenbild, 1964,  
Festhandtuch, Mullbindenstreifen,  
Blutleuch, Plaster, Ökreids auf  
Jute, Sammlung Essl

Fig. 4  
Manstruationsbindenbild, 1964,  
Festhandtuch, gauze bandage,  
blood, band-aid, ochreids on jute,  
collection Essl

die 1958 ihren Höhepunkt erreichte. Spätestens 1964 endete die Gruppenbewegung mit dem *Selbstmord durch die Gesellschaft* Konrad Bayers, und konnte mit der gemeinsamen *kinderoper* nur noch die Erinnerung beschwören. 1957 fand diese Monsterlesung in Wien statt, als Generalprobe für die noch ausstehenden *literarischen cabarets*, die mit der Überschreitung von Typographie und Bildfläche im Innern Ernst machten und handgreiflich zur Aktion schritten.

Kombinatorisch gaben sich Texte, Gesangs-, Sketch- und Trink-einlagen die Klinke in die Hand. Es wurde vorgetragen und proklamiert. Knödelschlachten, verbale Attacken und das allgemeine Chaos riefen auch die Ordnungshüter auf den Plan. Zwanglos sprang man zwischen Aktion und Text freizügig hin und her und übte schon für den Aktionismus der kommenden Jahre, an dem neben Mühl, Brus, Nitsch auch Bayer und O. Wiener vertreten waren.

O. Wiener presste seine Aktionismen seit 1964 turnusmässig in die gesprengte Form seines *romans*, dort besonders in das „*gleichnis mit mike hammer mit otto mühl*.“ In „*PURIM*“ gab er dann direkte Anweisungen, wie den Spielteilnehmern das dringlichst gesuchte

verbal attacks and the general chaos also pulled the guardians of order into the plan. One jumped casually back and forth between action and text without reservations and already prepared oneself for the Actionism of the coming years, in which besides Mühl, Brus and Nitsch also Bayer and O. Wiener were represented.

Since 1964 O. Wiener pressed his Actionism rotationally into the destructive form of his *novels*, particularly in „*analogy with mike hammer with otto mühl*.“ In „*PURIM*“ he then gave direct instructions on how the players could bring the *intensive experience* closer to themselves. However, he could only do this if he did not overwrite the entire frame of the organ and its hated sensor technology that is the model for his „*bio-adapter*“ (in: novel, appendix A: *the bio-adapter*). As an example here there was the furious arrangement of a hitting technique named *dodsch*:

a real *dodsch* is correctly implemented as follows: the executor's favourite hand is raised, with the wide open palm pushed forward and bent in the joint as far as it goes. the outstretched arm is then lifted up, and the palm of the hand, not the fingers, is aimed at the middle of the



*intensive erleben* spürbar nahe zu bringen sei. Dies jedoch nur, wenn er nicht gerade das gesamte Organgerüst und dessen verhasste Sensorik dem Modell seines "bio-adapters" (in: roman, appendix A: der bio-adapter) überschrieb. Als Beispiel hier die furiose Ausgestaltung einer Schlagtechnik namens *dodsch*:

*ein richtiger dodsch wird folgendermassen ausgeführt: die dem exekutor geeigneter erscheinende hand wird, mit der weit offenen handfläche nach vorn, im gelenk abgebogen so weit es geht. der ausgestreckte arm wird sodann – und zwar der handballen, nicht die finger, zielend nach der stirnmitte des delinquenten – angehoben. Becken bleibt unbeweglich, die ausführende schulter wird bis zum anschlag zurückgezogen. Durch jähe und federnde drehung im rücken-grat wird diese schulter dann vorgeschleunigt, mit der absicht, das haupt des gegenübers trocken aber mit momentum durch den ballen zu erschüttern; der andere arm bleibt pendelnd herunterhängend. der schulmässig durchgeführte dodsch ist mühelos an seinem charakteristisch satten klatschgeräusch erkennbar. bei ordentlicher ausführung sind die ergebnisse durchaus zufriedenstellend.*

*forehead of the delinquent. the pelvis remains in the same position. the implementing shoulder is withdrawn until the hit. by an abrupt and springy turn in the backbone this shoulder is then hurled forward, with the intention of hitting the opponent's head, but with momentum using the ball of the hand. the other arm remains oscillating and hanging down. the scholastically carried out dodsch is laboriously recognized by its characteristic full hitting sound. with proper execution the results are quite satisfying.*

A change in generations took place in the Cabaret performances between 1958 and 1959. From action as line-up to Actionism as a dramatic form, which was gradually becoming visible in the works of Hermann Nitsch. It was the request of the Viennese group, who first overcame the harnesses of everyday linguistic usage, which directly affected the consciousness because of the order of the language plays and lack of time to think. All imaginable kinds of low language were legitimate reasons for irritation and shock: the stutter, beer drinking on the stage, wrangling and overloading itself at the same time. The restraints were supposed to be pushed aside through a very in-

In den Cabaret-Veranstaltungen vollzieht sich zwischen 1958 und 1959 der Generationswechsel. Von der Aktion als Konstellation zum Aktionismus als dramatische Form, die im Werk von Nitsch schrittweise sichtbar wird. Anliegen der Wiener Gruppe war es, die erste Klammer des alltäglichen Sprachgebrauchs zu überwinden, der von der Ordnung der Sprachspiele ohne reflexive Relaisstation direkt auf das Bewusstsein einwirkt. Alle erdenklichen Arten von Niedersprache waren legitim für Irritation und Schock: das Stottern, alltägliches Biertrinken auf der Bühne, Gerangel und das sich gegenseitige Überschreien. Die Klammer sollte durch intensivstes Erleben ordentlich auf *Trab* gebracht werden (Deleuze/Guattari). Ihr Motto: *die kunst muss wirkungen hervorbringen, die mit der von körperlichen verletzungen oder einschneidenden veränderungen der lebensverhältnisse vergleichbar sind* (O. Wiener). Sie muss grausam sein oder mit Gewalt auf die Saturierung der Sinne (Marinetti) einwirken, so wie es auch Artaud zeitlebens gefordert hatte. Der Aktionismus bringt mit Leib und Grausamkeit das Dasein, d. h. die eigentliche Klammer, erst richtig auf *Trab*.

*tensive experience* (Deleuze/Guattari). Their slogan: *art must generate effects, which are comparable to physical injuries or drastic changes in the living conditions* (O. Wiener). They have to be cruel or forcefully influence the saturation of the senses (Marinetti), as Artaud had demanded. Actionism brings life onto the stage with the body and the cruelty of existence, i.e. the real parenthesis.

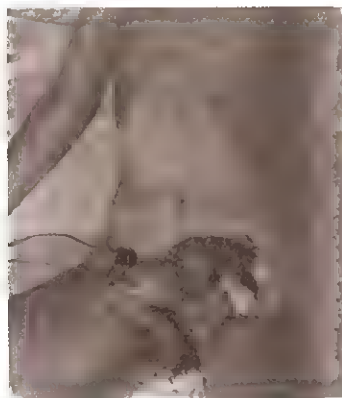
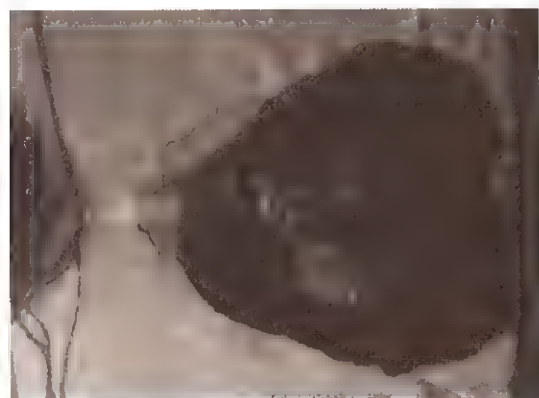




Abb. 5-13  
oben: 1. Aktion 1962 im Atelier von Otto Mühl, Augartenstraße, Wien, Foto: Richard Niederbacher; unten: Polizeieinsatz beim „Fest des psycho-physischen Naturalismus“ (3. Aktion), Wien, Perinetgasse, 1963; gegenüber: Das „Fest des psycho-physischen Naturalismus“, die 3. Aktion. Fotografien von Ludwig Hoffenreich, 1963.

Fig. 5-13  
above: 1<sup>st</sup> action 1962 at studio of Otto Mühl, Augartenstraße, Vienna, photo: Richard Niederbacher; below: police raid at „Fest des psycho-physischen Naturalismus“ (3<sup>rd</sup> action), Vienna, Perinetgasse 1963; opposite: 3<sup>rd</sup> action: „Fest des psycho-physischen Naturalismus“, photos: Ludwig Hoffenreich, 1963.





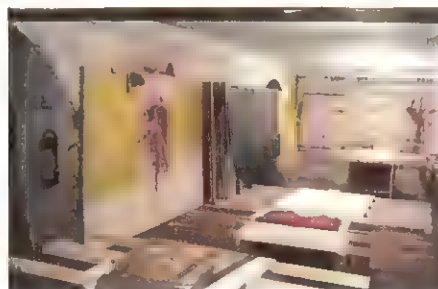


Abb. 18 - 20  
oben: Installation auf Schloss Prinzendorf 1998, unten: Alexander Nitsch, Schloss Prinzendorf 2005

## II. ZUR HERKUNFT DES ORGIEN MYSTERIEN THEATERS II. THE ORIGIN OF THE ORGY MYSTERY THEATRE

Ahnlich der Wiener Gruppe, die Sprachkritik als ein Abbild des genormten Bewusstseins auffasste und Gesellschaftskritik im direkten Erleben von Wirklichkeit inszenierte, war auch für Hermann Nitsch die Sprache als Ensemble enteigneter Ausdrucksmöglichkeiten schon im Ansatz zu ersticken: *ich begann reale unmittelbar sinnliche empfindungen eindrücke an die rezipienten heranzutragen. reale geschehnisse wurden inszeniert. ich wollte, dass sich zwischen unseren empfindungen und wahrnehmungen keine geschriebenen oder gesprochenen worte mehr keilen* (Nitsch). Gleiches galt für die Farbe und ihren Auftrag in der Malerei, die nichts mehr abbilden sollte, kein Sujet mehr besitzen sollte außer das ihrer eigenen, realen und materialen Sinnlichkeit: *die reale substanz der farbe wurde entdeckt. farbe musste nichts mehr vortäuschen, kein abbild*

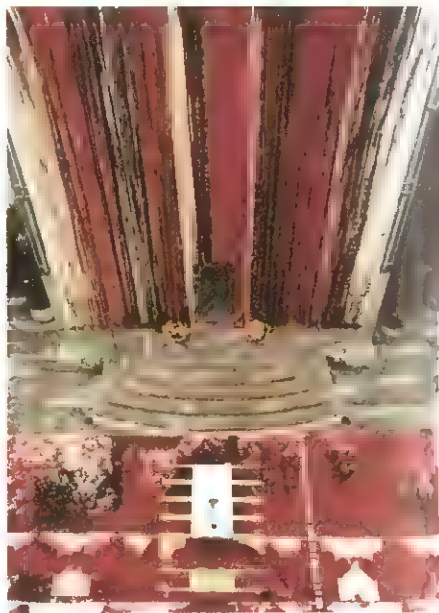
imilar to the Viennese group who under

or Hermann Nitsch was also to be suffocated in the beginning as it was an ensemble of expropriated expressive possibilities: *i began*

*I no longer wedge themselves bi*

itsch). The same applied to the colour of the paint and its role in the painting which was no longer supposed to illustrate anything or should no longer have a subject except its own real and n





mehr färben, sie selbst gemäss ihrer wirklichkeit als substanz wurde erkannt. sie war kein klang mehr. sie war flüssigkeit, paste, schleim, wurde verschmiert, verspritzt, verschüttet (Nitsch).

Es ist nie die eigene Sprache, die spricht. Auch der Tachismus ist eine Sprache des Stils, die sich in der Anwendung ihrer zahlreichen Epigonen bereits zu erschöpfen drohte. Diese Sprache des Stils und der Meinung ist immer die eines anderen, stets maskiert durch das Gerede, dessen Subjekt Heidegger in der Unheimlichkeit eines anonymen *Man* (in „Sein und Zeit“) verortete. Unheimlich schon deshalb, da ihr jeder analytische Zugriff, der sich dieser Sprache bedient, bereits im Ansatz auf den Leim geht. *die sprache taugte mir als künstlerisches material nicht mehr, sie war zu abgebraucht, zu ausgeleiert* (Nitsch). Für Nitsch ermöglichte weder die Sprache der Literatur noch die gesprochene einen Zugang zum Grund des Daseins als erlebnisfähiges Material. *Sie vermag vieles nicht zu leisten, sie versperrt nur den weg dorthin, den weg zum sein. Denn im Sein, in der tatsache, dass etwas ist [und nicht vielmehr nichts] liegt das grundmysterium unseres hierseins, also auch das Mysterium des Dramas Dasein.*

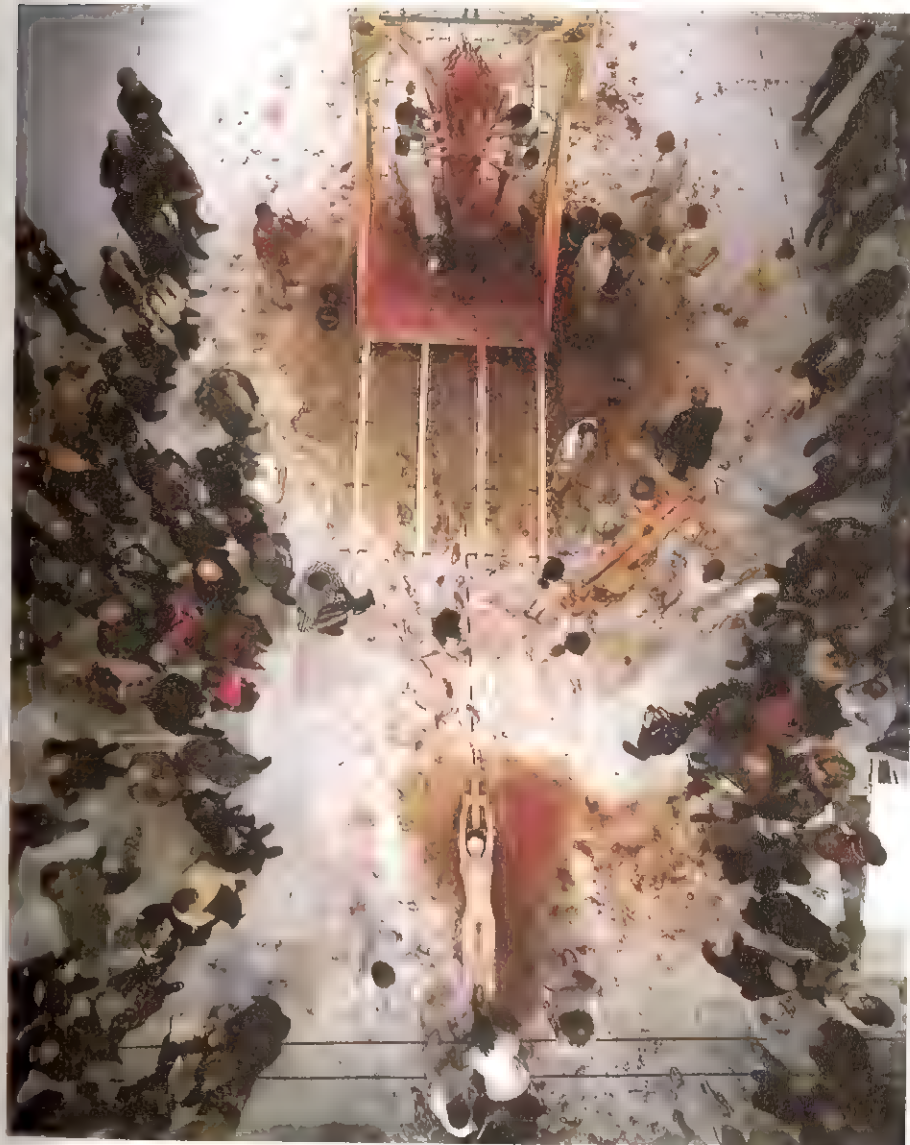
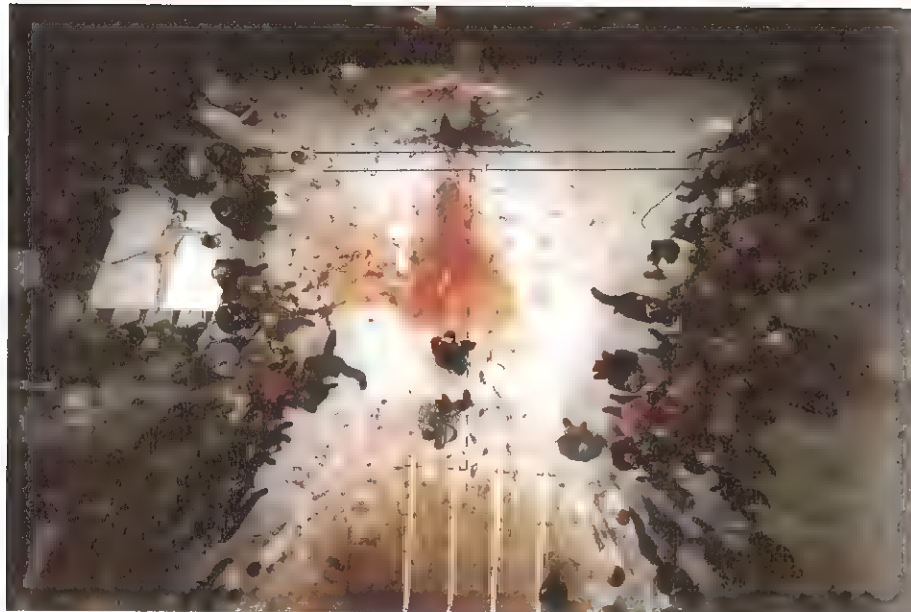
*of the paint had nothing more to pretend, no image to colour anymore, so it recognised its reality as substance: it was no longer sounds: it was fluids, paste, slime that were smudged, sprayed and spilled* (Nitsch).

It is never one's own language that speaks. Also Tachism is a language of style, which already threatened to be exhausted because of the application of its numerous epigones. This language of style and the interpretation of its meaning always come from different people, but always masked by gossip whose subject Heidegger discussed in the inhumanity of an anonymous person in „*He and Time*“, You are already enthralled from the start, as the analytical painter makes the language unnatural. *for me: language was no longer suitable as artist material: it was too used up, too worn out* (Nitsch). For Nitsch neither the language of literature nor the spoken word made it possible to get an idea of the foundation of existence as material. *for the ability to experience things, it is not possible to carry much out, it only blocks the path there: the way to being. Because in being, in the fact that something is [and not in fact nothing] lies the basic mystery of our existence thus also the mystery of the drama of existence.*

wir wollen, dass das SEIN durch uns zu sich kommt. das wechsellspiel des SEINS innerhalb unserer möglichkeiten und auch in der nichtnutzung unserer möglichkeiten ist der ablauf des SEINS. zu sein ist nicht einfach dasein, ist nicht einfach ein nicht definierbarer und kategorisierbarer zustand, sondern SEIN kennt eine grundsätzliche dynamik, die sich eigentlich immer in der richtung der möglichkeit intensiver dazusein bewegt (Nitsch), und nicht auf Gelassenheit zu, in der die Ereignisphilosophie des späten Heidegger mündet. Ein gigant, wie Nitsch ihn hochachtungsvoll nennt, der sich zerlebens der einen Frage nach dem SEIN verschrieben hatte. Dennoch empfand es Nitsch als eine zutiefst notwendige aufgabe und als eine herausforderung, Heideggers seinsvorstellungen weiterzudenken in richtung auf eine Dramatik des Seins, um so die versteckten Techniken des *Man* Schritt für Schritt in die Katastrophe zu treiben. Bloßgelegt in ekstatischer, tachistischer Lebendigkeit, in einem Akt transzendenter Gestik, mit Lärm und Geschrei, mit Pauken, Trompeten und Panzerkettengeräusche sollte der finale Durchbruch seines Dramas gelingen. Nitsch bringt das auf die an Konsequenzen reiche Formel *Drama – Abreaktion*.

*we would like BEING to come to itself through us: the interrelation of BEING with our possibilities and also in the non use of our possibilities is the expiration of BEING: to be is not simply to exist, is not simply a non definable and more categorical state, but BEING knows a fundamental dynamic, which actually always moves itself in the direction of the possibility of more intensive existence* (Nitsch), and not in the direction of serenity, in which the philosophy of occurrence from the late Heidegger flows. A giant, as Nitsch called him faithfully, who had dedicated a lot of time during his life to the question of BEING. Nevertheless Nitsch felt this to be a deeply necessary task and as a challenge: to think further about Heidegger's concepts of being in the direction of a dramatic art of being, to push the hidden techniques of *Man* piece by piece into disaster. The final breakthrough of his drama should be made because of exposure to ecstatic tachistic liveliness, in an act of transcendental gestures with noise and shouting with bass drums, trumpets and tank chain crushes. Nitsch shows this in the consequence-rich formula: *drama – abreaction*.









Eine weiterreichende Auseinandersetzung beider Ansätze verbietet sich hier aus Platzgründen: Heidegger hatte für das Stellen seiner Seinsfrage 100 Bände veranschlagt, Nitsch seine 100. Aktion schon vor längerer Zeit durchgeführt. Gemeinsam aber weisen sie beide in die Zeit der Vorsokratik und noch weiter zurück: als das Denken, der griechische *λογος* („logos“), noch gemeinschaftliche Versammlung des Seins, sprich gemeine *φύσις* („physis“) mit Göttern, Mythen und Sterblichen war, und noch nicht ausbeutbare Natur durch herrschaftlich platonisches Selbstbewusstsein. Dort lag die Kraft der Worte tiefer, sie biedernten sich nicht den logisch-gesellschaftlichen Zusammenhängen an: *das Wort war reif verlassen zu werden. alle Wortgestaltung in dieser Arbeit schrie nach der Inszenierung des tatsächlichen Lebens. (...) die Unschuld, mit der Homer und die heiligen Schriften und letztlich unsere grossen Dichter die Wirklichkeit beschrieben, ist verloren gegangen* (Nitsch).

Schon in seinen frühen Bildern und Skizzen kündigt sich die Sehnsucht nach einem anderen Anfang an, nach einem Mythos, der für christliche Insignien ebenso offen ist wie für fernöstliche Kulte. Der Mythos des

Abb. 20 (vorige Seite)  
122. Aktion im Bergtheater, 19. November 2005. Foto: S. Schen



A far reaching argument of both approaches is not possible here, as there is not enough space. Heidegger had estimated 100 volumes for his being questions, and Nitsch had already accomplished his 100. action a long time before that. Together they both point to the time of the pre-Socratic and even further back, as thinking, the Greek *λογος*, logos is, still joint meetings of being, common speech *φύσις* („physis“, with gods, myths and mortal ones. Although, steadily, platonic self-confidence was not yet enough to exploit nature. There the strength of the words laid deeper, they did not offer themselves to the logical social connections, *the world was ready to be left all what competition in the work cried out for the starting of reality. (...) the innocence, with which Homer, the holy writings and finally our great poets described reality, has been lost* (Nitsch).

Already in his early pictures and sketches the ground for another beginning showed its face, to envision a myth that is just as open for Christian regard as for far eastern cults. The myth of Dionysus, Zeus's son, is the central symbol of this desire. Already before 800 BC, he stormed from Asia to Greece, in order to freely experience existence

Dionysos, Zeus' Sohn, ist das zentrale Sinnbild dieses Begehrens. Bereits vor 800 v. Chr. stürmte er aus Asien nach Griechenland hinein, um das Dasein in seiner Ganzheit zum Erleben und schließlich zur alljährlichen Auferstehung zu bringen. Dionysos muss in mythischer Vorzeit der Ordnung des vorherrschenden attischen Apollokultes die absolute Gefahr bedeutet haben, denn Dionysos ist der Prototyp einer ungebändigten, rauschhaften Kraft absoluter Lebensbejahung. Er ist das Symbol für das Innestehen in der Gesamtheit der *φύσις* oder des „Seins“, so wie die griechischen Dichter Zeugnis geben von einem Idyll, in dem Tiger und Panther neben Menschen neben Sklaven neben Schlangen durcheinander und miteinander feiern. Sie alle bilden später den festlichen bacchantischen Chor. Schon ein Stockhieb reichte hier aus, um Milch und Honigquellen zu lassen. So blieb dem heilsichigen Apollkult der Griechen allein die Möglichkeit, wenn sie den Naturtrieb des Dionysos nicht ausschalten konnten, ihn zum schönsten Bruderbunde zu mäßigen. Damit konnte man sich seine enorme Energie zunutze machen. Sobald die delphische Priesterschaft den neuen Kult in seiner tiefen Wirkung auf soziale Regenerationsprozesse durchschaute hatte und

its entirety and to finally force it to be revived annually. Dionysus brought disorder to the prevailing Attic Apollon cults, because he is the prototype of a frenetic, intoxicating power, the absolute affirmation of life. He is the symbol for what is inside the whole of the *φύσις* or "being", as the Greek poets bear witness to an idyll, in which tigers and panthers with humans, slaves and snakes celebrate through each other and with each other. Later, they all form the festive Bacchic choral choir. A blow with a stick was already enough, in order to let milk and honey flow. If they couldn't stop Dionysus's natural driving force, the only possibility left to the all-knowing Apollo out of the Greeks, was to temper him and make the ultimate brotherhood bond, so that one could put his enormous energy to use. As soon as the Delphic priesthood had seen the deepest effects of the new cult on the social regeneration process, they then conveyed their political religious intentions to him and the artists could also profit from this brotherhood. The Delphic cultural regime was then separated into equal parts between Apollo and Dionysus, so that they could equally increase their influence and both gods could emerge as winners from this competition. In connection they generated a new art

hn gemäß ihrer politisch-religiösen Absicht förderte, konnte auch der Künstler von diesem Bunde profitieren. Die delphische Kulturordnung wurde dann unter Apollo und Dionysos zu gleichen Teilen verteilt, damit sie sich in ihrem Einfluss gegenseitig steigern und beide Götter als Sieger aus diesem Wettkampf hervorgehen konnten. Im Verbund generierten sie eine neue Kunstgattung, den Helden und den Chorführer auf der Bühne, und mit beiden den Inbegriff der griechischen Tragödie.

Immer im März zu Frühlingsbeginn und mit ausreichend narkotischen Getränken versorgt, fanden einmal jährlich die großen Dionysien am Fuß der Akropolis statt. Diese dauerten, wie darf es verwundern, ganze sechs Tage. Als Höhepunkt galten bei diesen Feiern, die vielfach auch in kleinerem Umfang stattfanden, die Aufführung der grossen Tragödien von Sophokles und Aischylos. Beide brachten diesen internen Streit der Prinzipien dramaturgisch auf die Bühne, hatten neben dem Rausch aber immer auch Grausamkeit zum Thema: wie das Selbstopfer des Menschen in "Offret" von Tarkowskij, das Opfer der Cassandra, die Blindung des Oedipus, die klassische Hinrichtung der Antigone oder der Vatermord

form: the heroes and the leader of the choir on the stage and with both the epitome of Greek tragedy.

Always at the beginning of spring, in March, and with enough intoxicating drinks available, the huge Dionysian took place at the foot of the Acropolis once a year. This lasted six amazing whole days. As the high point of this celebration – there were a number of smaller events in the area too – the famous tragedies of Sophocles and Aeschylus were performed. Both brought this internal argument of principles of drama onto the stage and, as well as intoxication, they always had cruelty as a theme: like the voluntary victim of the people in "Offret" from Tarkovsky, the victim of Cassandra, the blinding of Oedipus, the classic execution of Antigone and the patricide by Beatrice Cenci in Artaud's former performance of his "theatre de cruauté" (1935).

In the long run, Dionysus was important in the increase in the dramatic art of O. M. Theatre. Towards the absolution of being. The mystery of his ritual disupton by Titans dressed as women, who were armed with an infernal weapon from Hera and instigated to kill, loomed over the diversity of the mythogem from birth and youth to its rega. After

von Beatrice Cenci in Artauds einmaliger Aufführung seines "theatre de la cruauté" 1935.

Dionysos hat nicht zuletzt für die Steigerung der Dramatik des o. m. theaters zur Seinsabsolution grösste Bedeutung. Unter der Vielfalt seiner Mythologeme von Geburt und Jugend bis zu seinen Insignien ragt gerade das Mysterium seiner rituellen Zerreißung durch als Frauen verkleidete Titanen hervor, die mit einem infernalischem Messer bewaffnet von Hera zu der Tötung angestiftet worden waren. Nach der Zerreißung sollte sein Fleisch in Stücke geschlagen, erst gekocht und dann gegrillt auf dem Speiseplan stehen. Doch bevor die Titanen nach den ersten Happen greifen konnten, wurden sie schon vom Blitz des Zeus erschlagen. Er selbst hatte Dionysos schließlich in seinem Bein ausgetragen. Sein Blut benetzte den Boden, erzeugte den Menschen und bringt alljährlich den Weinstamm zu prächtiger Fruchtblüte. Dieser Mythos ist ein Grundtext für alle möglichen Variationen, wie z. B., dass Rhea, die Mutter Erde und Großmutter von Dionysos, ihn wieder aufgesammelt habe. Nietzsche hält dagegen, Apollo habe den zerrissenen Dionysos wieder zusammengefügt, quasi neugeschaffen und damit aus seiner asiatischen Zerreißung gerettet.

the disrupcion, his flesh was supposed to be hacked into pieces, cooked first, then grilled and after that put on the menu. However, before the Titans could grab the first bite, they were already struck dead by lightning bolts from Zeus who himself had delivered Dionysus from his fate. Dionysus's blood bedewed the floor, spawned people and made the vines bear grapes annually. This myth has been picked up and used as a basic text in all possible varieties, such as Rhea, the mother earth and Dionysus's grand mother putting him together again. Nietzsche's version is that Apollo put the torn Dionysus together again, virtually reproduced and with that saved him from his. As an disruption,

Dionysus is the buck like Dionysus Zagreus (the hunter, lord of the underworld, who is known under numerous names and notions even Zeus himself). He is also called Minotaur, the guardian of the labyrinths or Pluto. He is the principle of laceration, of sacrifice and drama that threw the Greeks into a wild frenzy during the noise and screams of a martyred hero. Dionysus is ecstatic, an analstic natural power, fury and madness, only not an historical personality. This leaves room for speculation, for which we have Nietzsche to thank for a noteworthy flashback.



Dionysos ist der bocksgestaltige Dionysos Zagreus (der Jäger), Herrscher der Unterwelt, der neben unzähligen Namen und Nennungen auch Zeus selbst ist. Er heißt auch Minotaurus, der Bewacher des Labyrinths, oder Pluto. Er ist das Prinzip der Zerfleischung, des Opfers und des Dramas, das sich bei den Griechen unter Lärm und Schreien des gemarterten Helden zur höchsten Ekstase steigerte. Dionysos ist ekstatisch-bestialische Naturkraft, Furor und Wahnsinn, nur keine historische Persönlichkeit. Dies lässt vermuten, dass wir Nietzsche eine bemerkenswerte Rückprojektion zu verdanken haben, die gerade aus der Vormacht und Ablehnung gegen das Kantisch-Metaphysische seiner Zeit heraus funktioniert. Das abendländische Geschick, die uferlose Herrschaft der Metaphysik, ist auch ein Dorn im Auge von Hermann Nitsch. Der Gegenpart dazu ist die Urgestalt des Dionysos. Sein theatralisches Potential liegt in seiner zerrissenen Natur. Durch die Spaltung in Opfer und Täter, Erscheinen und Verschwinden, Liebe und Rausch ist er das dramatische Sinnbild der Verwandlung und Wiederkehr des Daseins hinter dem Immergleichen der Maske, wie sie im griechischen Theater üblich war.

which functions directly through supremacy and reaction against the Kantian metaphysics of his time. The occidental metaphysics and the lord of the metaphysical is also a thorn in the side of Hermann Nitsch. The counterpart to this is the primary stature of Dionysos. His theatrical potential lies in his torn nature, through the split into victim and culprit, appearance and disappearance. Love and intoxication makes him the dramatic allegory of metamorphosis and the return of existence, which is a way in the same form and was common in Greek theatre.

Cries, music, masks and a dancing rhythm, relaxed manner, shocks and cruelty, manifold the unnatural, nevertheless nothing unnatural is able to rise up higher than man or move him aside. That's how the chorus who are not yet people, begin their song about the nature of man in Antigone from Sophocles. A tragic play about gods and mortals, which is the most well-known Greek. Socrates, preferred to stay away from this with a reason, why *Nitsch like Nietzsche* (Jean-Jacques Lebel) believed the Socratic ideas of the principle of the occidental hour of birth should remain suspect. In the theatre this is the reversal of tragedy into comedy under the emblem of corruption. From now on, Nietzsche

Schreie ... Musik ... Masken ... und tänzerischer Rhythmus, Gelöstheit, Schrecken und Grausamkeit, vielfältig das Unheimliche, nichts doch über den Menschen hinaus unheimlicheres ragend sich regt, so stimmte der Chor, noch nicht Volk, bei Antigone von Sophokles sein Lied über die Natur des Menschen an. Einem tragischen Schauspiel über Götter und Sterbliche, dem der wohl bekannteste Grieche, Sokrates, mit Vorliebe fern blieb. Dies mit ein Grund, warum *Nitsch wie Nietzsche* (Jean-Jacques Lebel) das Sokratische als Prinzip der abendländischen Geburtsstunde suspect bleiben muss. Im Theater ist dies die Wende von der Tragödie zur Komödie unter dem Zeichen des Verfalls. Von nun an, so sagt Nietzsche, war die *Superfötation des Logischen* nicht mehr aufzuhalten. Nicht so die Tragödie, dort war alles tiefster Instinkt. (...) *Es ist nicht etwa Muthwille und willkürliche Ausgelassenheit, wenn in den ersten Anfängen des Dramas wildbewegte Schwärme, als Satyrn und Silene kostümiert, (...) mit Blumenkranzen auf dem Kopf, durch Feld und Wald schweifen: die allgewaltige, so plötzlich sich kundgebende Wirkung des Frühlings steigert hier auch die Lebenskräfte zu einem solchen Übermass, dass ekstatische Zustände, Visionen und der*

said, the onset of logic could no longer be stopped. Not like tragedy, where everything is deepest instinct. (...) It is not some wanton and arbitrary exuberance, if in the beginning of drama wild moving swarms are dressed as satyr and silene (...) with wreaths of flowers on their head, ramping through field and forest, the omnipotent, then suddenly the awaited effect of the onset of spring comes and so does the power of life and with such exuberance, that ecstatic circumstances, visions and the belief in magical continuity comes forth from everywhere and harmonious trends ramble through the land in droves. And here is the cradle of drama, for the same thing does not begin with that idea, that someone disguises himself and wants to deceive others: no, there is much more, in which the human being is frantic and believes that he has been transformed and bewitched. In the state of being frantic, it would not take another step to reach ecstasy. We never become completely alien without becoming another being, so that we look as if we have been bewitched. / Nietzsche

Already Hermann Nitsch's early designs and sketches show the Dionysian ecstasy. Since 1951, he has been drawing studies of





*Glaube an die eigne Verzauberung allerwärts hervortreten, und gleichgestimmte Wesen scharenweise durchs Land ziehen. Und hier ist die Wiege des Dramas. Denn nicht damit beginnt dasselbe, dass jemand sich verummmt und bei anderen eine Täuschung erregen will: nein vielmehr, indem der Mensch ausser sich ist und sich selbst verwandelt und verzaubert glaubt. In dem Zustande des „ausser sich seins“, der Ecstase ist nur ein Schritt noch nötig: wir kehren nicht wieder in uns zurück, sondern gehen in ein anderes Wesen ein, so dass wir uns als verzauberte geberden (Nietzsche).*

Bereits die frühen Entwürfe und Zeichnungen von Hermann Nitsch zeigen das Dionysisch-Ekstatische. Schon 1957 bringt er neben Studien zur Bergpredigt, religiösen Kreuzigungs- und Golgathaszenen die ersten Bacchantengruppen, die Diener des Dionysos, skizzenhaft zu Papier. Mit dem Tachismus, der Motor seiner eigenen Überwindung sein will, nimmt das Dranghafte und Vitale in den ersten informellen Kritzezeichnungen bald symptomatische Gestalt an. Dies ganz besonders, sobald die Farbe Rot von Braunrot oder mit Gelb und Blau unterlegt zur dominanten Klangfarbe seiner Malerei aufsteigt, die Farbe

Sermon on the mount religious crucifixions and Golgotha scenes as well as first Bacchantian groups and the servants of Dionysus. With Tachism, the motor of his overcoming his own will, the impulsive and the vital adopt a directly symptomatic guise in the first informal scribbles. The colour red, in reddish brown or with yellow and blue underneath became the most dominant colour tone in his paintings: they were the colour of blood, wine and other fruit. Nitsch as a sanguine person, he ritualizes his body with his organs and this brought him back to the old northern and Greek mythology of victims, just as they appeared in the old lores: *during the time the sacrifice gave up his life on the sacrificial stone blood was flowing everywhere and caught either in a prepared ditch or in containers. One dabbled the holy table and tools with the sacrificial blood and I sprinkled it over the audience. (...) perhaps a part of it was mixed with beer or alcohol and drunk (J. Grimm).*

Nitsch lets the blood flow, the colour is the material of life and it is squirted and spilled. The red flows and gets its original, cruel, sensuality back: *the bloody animal sacrifice is more apprehending like a thankful,*

*des Blutes, des Weins und anderer Früchte. Nitsch ist Sanguiniker, er ritualisiert den Körper mit seinen Organen und bindet ihn zurück an die alte nordische und griechische Opfermythologie, so wie sie sich in den alten Überlieferungen erhalten hat: während das Thier auf dem Opferstein sein Leben ließ, wurde alles herab rinnende Blut (altn. blaut) entweder in einer angebrachten Grube, oder in Gefäßen aufgefangen. mit dem Opferblut bestrich man die heiligen Tische und Geräthe und besprengte die Theilnehmer. (...) vielleicht wurde ein Theil davon unter Bier oder Meth gemischt und getrunken (J. Grimm).*

Nitsch lässt das Blut ausfließen, hervorquellen, die Farbe ist Material des Lebens, sie wird verspritzt, geschüttet. Das Rot nimmt herab und bekommt seine ursprünglich grausame Sinnlichkeit zurück, so wie auch das *blutige Thier-opfer* bei weitem sinnlicher, *ergreifender* ist als dankende Darreichungen im Stil des Erntedankfestes. Das Blutrot ist vitaler, so universell wie Geburt und Tod, es ist *gesellschaftlicher, allgemeiner, die Gesamtheit des Volkes oder die Gemeinde pflegt es zu bringen, und sicher weit versöhnlicher als gefangene Feinde, erkaufte Knechte oder schwere Verbrecher als Schlachtopfer (Grimm)* zu gebrauchen.

presentation in the style of Thanksgiving. Blood red is more vital, as universal as life and death, it is more social, common, the entirety of the people or the community that lends it and surely far more forgiving when used as sacrifice than a captured enemy, an indentured servant or a bad criminal (Grimm).

In the mixing of blood with wine, tomatoes, berries and extra, life becomes tactile, radical, odorous, direct again and is not masked by feeding, shooting and dispersal, vessels which deny real experiences apart from the realization of the vessel. Nitsch only used animals for his rituals, who were already dead or on the point of being valuable. Nevertheless, this could not stop the agonizing furore of some animal welfare campaigners during a 6-day play. Perhaps, they were still enraged by announcements in the "Neue Kronen Zeitung" or "Taglich Altes". Consequently, all slaughter houses throughout the occident should have been attacked. *If the annual barbeque season, the battery chicken factories in the neighbouring village or the dirty old wagon that transported pigs through Europe had only aroused*

In der Vermengung von Blut mit Wein, Tomaten, Beeren und Innereien wird das Leben wieder tastbar, spürbar, riechbar, unmittelbar, und nicht von Futter-, Schuss- und Verteilungsmaschinen zur Anonymität eines das Erleben leugnenden Verwertungsbetriebs maskiert. Nitsch verwendet für seinen Ritus nur Tiere, die schon tot oder kurz vor ihrer Verwertung stehen. Doch auch das konnte den quälenden Furor einiger Tierschützer während des 6-Tage-Spieles nicht bremsen, vielleicht noch angeheizt von den Meldungen der „Neuen Kronen Zeitung“ bis „Taglich Alles“. Folgerichtig hatten dann auch sämtliche Schlachthäuser weit über das Abendland hinaus attackiert werden müssen. Wenn die alljährliche Grillsaison, die Legefabrik im Nachbardorf, die durch Europa gekarteten Schweine nur halb soviel Empörung auslösten, resümiert die Wochenzeitung „Die Zeit“ verständnisvoll.

Nitsch geht es beim Opfer und seiner Zerreißung immer um den ganzen Menschen, quasi um die Erweckung des Bewusstseins seiner eigenen Mythogenese, die wir alle (wie auch in „Altered States“ von Ken Russell) quasi als genetisches Erbe in uns tragen. Nur ist dieses Erbe maßgeblich durch die Liturgie der christlichen Religionen beeinflusst und

half the substance of the theatre, the weekly 'Die Zeit' would have been more understanding.

Nitsch is always concerned about the complete person, for his sacrifices and their personification. It is but the awakening of the consciousness of his ancient myth, in that we all live in „Altered States“ from Ken Russell early in as he a genetic exorcist. His legacy is only notably influenced by the liturgy of the Christian religions and then paraphrased and written about. Until in 1920 in the *drinking economy of the psychic machine* the legacy could finally find its magnificent expression. Nevertheless, it was also too vague for Nitsch at the start too *approximativ* as if Sigmund Freud himself had voiced it, for it „A sitting had to last for 6 days and night, and then rather passively and not as free association.“ Psychoanalysis is very important.

Nitsch's development, but nevertheless only a *station* on the way to a dramatic registration of his own existence. Nitsch too, psychoanalysis upside down on its feet, based on life and earth. Aimless, layers, strata of an awkward protected growth had to be broken through, *destratified* (Deleuze/Guattari) or *slowly fled down*

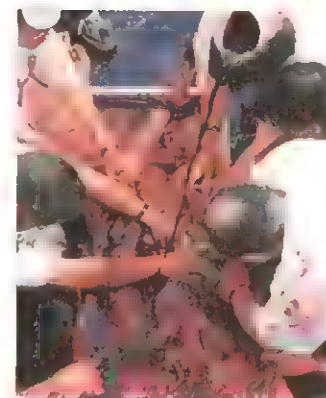
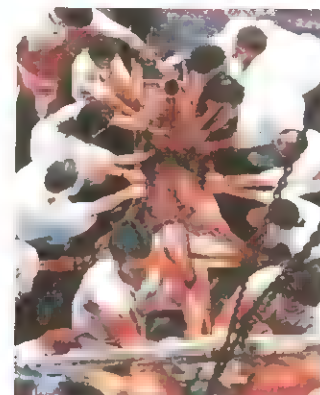
dabei vielfach um- und überschrieben worden, bis es um 1920 in der *Triebökonomie des psychischen Apparats* schließlich seinen modernen technischen Ausdruck finden konnte. Doch auch der bleibt Nitsch letztlich zu vage, zu *approximativ*, wie Sigmund Freud selbst eingesteht. Eine Sitzung musste schon ganze sechs Tage und Nächte dauern, und dann nicht passiv und nicht in freier Assoziation. Die Psychoanalyse ist in Nitschs Entwicklung zwar eine wichtige, aber doch nur *eine gedankliche Station* auf dem Weg zur dramatischen Registration des eigenen Daseins. Nitsch stellt die Psychoanalyse vom Kopf auf die Füße, basierend auf Erde und Leben. Alte Verhärtungen, Schichten, Strata eines renitenten Triebsschutzes müssen durchbrochen, *destratifiziert* (Deleuze/Guattari) oder *langsam durchgefeilt* (Artaud) werden. Verschüttetes ist in bewusstes (Er)Leben zu verwandeln, *verdrängungen verwandeln sich in kunst*. Keine psychoanalytische Kur (Freud) kann das fest (Nitsch) des Lebens ersetzen, das Abreaktion und Triebdurchbruch und dabei notwendig die Gesundung des Daseins im *grundexzess* fordert. Wesentlicher Bestandteil und liturgischer Wegbegleiter ist ihm dabei von früh an die Aktionsmalerei. Später steigert sie sich

(Artaud) Entompeement can be changed into conscious life. *Repression changes into art*. No psychoanalytical treatment (Freud) can replace the fest (Nitsch) of life, bring about the abreaction and breakthrough of one's drive and with that necessary recovery of existence in the basic excess. A fundamental component and although quite along the path is for him present from early on in the action paintings. Later it increases to the evisceration action, the pouring action and the destructive action of the Dionysus Christ. Its religious, archaeological analysis returns to the sublimated early forms of its own Eucharistic Totemism. Nitsch grew up in the atmosphere of strict Catholicism. Now he stands on experienced feet just as the liturgy does, but not only with bread and wine (blood) but with all the ceremonies and celebrations of his fest too. Nitsch's liturgy is dwelt upon the pain, which in the Forum theatre of accidental events is staged by the role of the martyr.

and a reluctant Revolution of the open world and the suffering of pain close to each other, especially when the experience has been powerfully engaged through music. INTO AN EXCLUSIVE GIGANTIC PERSISTANT PAINFUL STENTORIAN, INSUFFERABLE, ROARING









zur Ausweidungsaktion, Beschüttungsaktion und Zerreißungsaktion des Dionysos-Christus. Seine *religionsarchäologische analyse* leitet zu den sublimierten Frühformen ihres eigenen eucharistischen Totemismus zurück. Nitsch ist im Umfeld eines strengen Katholizismus aufgewachsen. Nun stellt er ebenso die Geschichte ihrer Liturgie auf erlebbare Füße, aber nicht allein auf *Brod und Wein* (Hölderlin), welche die Feierlichkeiten auch seines Festes beenden. Es ist vielmehr der Schmerz, den er liturgisch verarbeitet. Im Schreckenstheater des abendlandischen Glaubens tritt er in der Rolle des Märtyrers, Geisslers und Flagellanten auf. Ekel vor der offenen Wunde und das Erleiden des Schmerzes liegen nahe beieinander, besonders wenn das Erleben durch die Musizierenden *ZU EINEM EINZIGEN GIGANTISCHEN, ANHALTENDEN, SCHMERZLICHEN, ÜBERLAUT, UNERTRÄGLICH BRÜLLENDEN TON (LARMEKSTASE)* übermächtig gesteigert wird. Das scheint auch den störenden Tierschutz-Aktivist\*innen nicht zuviel gewesen zu sein

*die aktionsmalerei des o. m. theaters ist eine ständig vorhandene grundsätzliche struktur des o. m. theaters, welche den Exzess ansteuert*

(ECSTATIC NOISE). That does not seem to have been too much for the animal rights campaigners

*the action painting of the o. m. theatre is a constantly existing fundamental structure of the theatre, which reveals its excess; and becomes more spontaneous with each action. In event of new results the visual grammar of the theatre was exemplified on canvas. On the outermost operation it took on the state of psycho-hygiene*

*a strong desire overcomes us to paint all walls and floor spaces. We experience much joy with the shaking, defiling, and spraying of the surfaces with a blood-red colour (Nitsch). The appearance of sensia in ecstasy for the actors in the form of action is an important part of the direct experiencing of this kind of art. They also have to be suitable for a positively registering audience. Openness to the attitude is a basic condition and only in this way can the participant grasp the excitement of his displacement. Whoever in action arrived at the realisation of certain areas of the spectrum of the sensual discovery would like to attain a new and concrete consciousness of his own existence*

*und sich im raum spontan bei jeder aktion ereignet. im fall der neuen resultate wird die visuelle grammatik des o. m. theaters exemplarhaft auf bildflächen gezeigt. ins äußerste getrieben erlangt sie den status einer psycho-hygiene.*

*eine starke lust überkommt uns, alle wände und bodenflächen zu bemalen. wir erleben viel freude beim beschütten, besudeln und bespritzen der flächen mit blutroter farbe (Nitsch). Die Anschaulichkeit der sinnlichen Ekstase des Akteurs in Form der Aktion ist ein wichtiger Bestandteil des direkten Erlebens dieser Kunst, sie muss aber auch auf einen positiv registrierenden Zuschauer setzen. Offenheit der Einstellung ist Grundvoraussetzung. Nur so kann den Teilnehmer das Erregende seines Verdrängten packen. Der in der Aktion zur Form gelangte bestimmte teilbereich des spektrums der sinnlichen empfindungen wird ihn zu neuer und konkreter Bewusstheit des eigenen Daseins führen*

Je weiter der Teilnehmer an die eigenen Geschmacksgrenzen stößt und sie aufschiebt, desto tiefer gelangt er auf den Spuren seiner eigenen Mythogenese hinab zu einem Sehen, das kein äußerliches und teilnahmsloses *Begaffen* (Heidegger) mehr ist. Ganz im Sinne

The further the participant pushes himself to the limits of his own taste and thinks about them, the deeper he goes into the depths of the traces of his own mythogen. He finally gets to a seeing which is no longer *voyeuristic viewing* from the outside (Heidegger). In keeping to the idea of Nietzsche's synthetic understanding prompts us to *look, to smell, to taste and to touch more intensively* (Nitsch). *Everything else proves at least to be the worst modern habits that we cannot enjoy any more as complete humans* (Nietzsche)

At anytime and or when desired the participant can enter and leave the o. m. theatre in Prinzenhof. However, if those involved become beside themselves, an elementary sensory experience entering the place of purely aesthetic perception (with exception of John Waters' scratch cards for "Pink flamingo") that up to now could only be left on a neutral odour and sense of taste of the picture. Therefore, the first actions extend the image field of concrete procedures in organic materials, which aim at tearing up and eviscerating the sacrificial animals in the *blood organ*. This is the programmatic way

von Nietzsches Synästhesiebegriff fordert uns intensives sehen auf, intensiver zu riechen, zu schmecken und zu tasten (Nitsch). Alles andere beweist höchstens die schlechte moderne Gewöhnung, dass wir nicht mehr als ganze Menschen genießen können (Nietzsche).

Zu jeder Zeit und frei nach Belieben kann der Teilnehmer das o. m. theater in Prinzendorf betreten und verlassen. Sofern aber anwesend, geraten alle Beteiligten außer sich. ein elementar sinnliches erleben tritt an die Stelle rein gegenständlicher ästhetischer Perception, die sich (mit Ausnahme von John Waters' Rubbelkartchen für „Pink Flamingo“) bislang nur auf einen geruchs- und geschmacksneutralen Bildsinn verlassen konnte. Die ersten Aktionen erweitern daher notwendig das Bildfeld konkreter Vorgänge um organische Materialien, die auf die Zerreißung und Ausweidung des Opfertiers in der blutorgel abzielen: dies ist der programmatische Weg zum phänomen der dionysischen zerreissungssituation, der Weg zum grundexzess.

Bevor ich zu Ablauf und Zukunft des o. m. theaters komme, hier der außerordentlichen Tiefsicht halber noch ein etwas ausführlicherer Kommentar von Peter Weibel. Weibel nahm an vielen Aktionen aktiv

blutorgel ein Manifest  
Mai 1962 das die orgel  
malerei von Fritz K.  
Mit am 1. Juni 1962  
Kier Weibel zur  
hat. Die feierliche Aus-  
erfügte am 4. Juni. Die  
wurden geladen den  
Raum das Theater  
erschaffen. (Weibel 1962)

to the phenomenon of the Dionysian situation of destruction: the way to the basic excess.

Before I come to the running and falling of the o. m. theatre, here is the unusual deep exploration – half elaborate commentary of Peter Weibel. Weibel took a two part in many actions and is a reliable witness of Actionism. He compiled a complete compendium on Viennese Actionism in 1970. However, at first and shortly afterwards he overtook the development of Hermann Nitsch to a multisensual person. He speaks very clearly about Wagnerian complete art:

now also he (Nitsch) worked beyond psychology and with material or rather how psychology developed from the interpretation of the progress of material, is how the artistic universe developed in the orgiastic mystery theatre: also see the material drama of the tachistic gestus to existential emotion from throwing red colour, to slopping blood water from gushing pictures, to gushing blood from the gashed canvas to defecation from blood to menstruation from the swathe to the wound, from the gaping wound to the bleeding vagina, from picture to flesh from injured to victim from victim to sacrificial lamb from

teil und gilt als zuverlässiger Zeuge des Aktionismus. Er erstellt 1970 sein vollständiges Kompendium des Wiener Aktionismus, doch erst kurze Zeit später sieht er über die Entwicklung Hermann Nitschs zu einem multisensualen, sprich wagnerianischen Gesamtkunstwerk endgültig klar:

wie auch er (Nitsch) jenseits der Psychologie und mit dem Material gearbeitet hat bzw. wie die Psychologie aus der Interpretation des Progreß des Materials entstanden ist, wie die Entwicklung seines künstlerischen Universums seine Entwicklung des Materials ist. Ich sehe im Orgien-Mysterien-Theater auch das Materialdrama vom tachistischen Gestus zur existentiellen Emotion, vom Wurf roter Farbe zum Verschütten des Blutwassers, von Rieselbildern zum Rieselnden Blut, von der Besudelten Leinwand zum Besudelten Leinen, vom Blut zur Menstruation, von der Binde zur Verletzung, von der Klaffenden Wunde zur Blutenden Scheide, vom Bild zum Fleisch, vom Verletzten Fleisch zum Opfer, vom Opfer zum Opferlamm, von der Menstruation zur Monstranz, von der Blutenden Wunde zu Christus, vom Tachismus zur Religion, von der Malerei zum Mysterium. (...) indem Nitsch immer

menstruation to the monstrosity, from the bleeding wound to Christ from tachism to religion, from the painting to the mysterious. (...) as Nitsch fathomed out deeper and deeper layers of the materials, he extruded that our existence has recurrent structures and takes these as his material (Weibel)

Nitsch always stressed the uniqueness of his own design and with that also his special connection to Viennese Actionism as a group (Institute for Direct Art, ZOCK). Every single part lead to his own line of development, despite fading frequently and from there he found an independent, artistic path. The path to disruption, that ontogically started with Socrates, should always put one's own existence at stake. However, the cracks, seams and joints that van Gogh maltreated on the canvas also earned him the long standing title of the suicide by the society (Artado) must be visible and sensually comprehensible in that way. That's why Actionists agreed with documentary storage media such as photography and film. From the concrete historical situation between Fluxus and Happenings lies the specific colouring of the Actionists in the excitement of confronting and engaging with the



tieferen Schichten des Materials auslotet, stößt er auf die unserer Existenz zugrunde liegenden Strukturen und nimmt diese als seine Materialien (Weibel).

Nitsch betont aber immer die Einzigartigkeit seines Entwurfs und damit auch sein besonderes Verhältnis zum Wiener Aktionismus als Gruppe (Institut für direkte Kunst, ZOCK). Jeder einzelne ging trotz häufiger Überblendungen seine eigene Entwicklungslinie und fand von dort zu einem selbstständigen künstlerischen Weg. Der Weg der Zerreißung, die ontologisch mit Sokrates ansetzt, muss immer das eigene Dasein aufs Spiel setzen. Doch die Risse, Nähte und Fugen, die ein van Gogh auf die Leinwand maltratierte und ihm letztlich den Titel des Selbstmörders durch die Gesellschaft (Artaud) bescherten, müssen auf ihrem Weg sichtbar, sinnlich nachvollziehbar sein. Daher auch die frühe Übereinstimmung der Aktionisten mit dokumentarischen Speichermedien wie Fotografie und Film. Aus der konkreten historischen Situation zwischen Fluxus und Happening betrachtet liegt die spezifische Farbung der Aktionisten in der Erregung vor und im Material (Veit Loers). Diese ist besonders aus der ein-

material (Veit Loers) This is especially explained from the initially suggested Venetian attitude to isolation and reflected seismographic shapes in the solemn "decarceration" of the Perinet cellar on 4 June 1962: the ecstatic rebirth from decay and dirt, from stench of decomposition of art and society governed by market forces (Dvorak)

Während Mühl in seinem Material, das er später (mit seiner Analytischen Aktion oder AA-Kommune) kollektiv organisieren sollte, systematisch versumpfte, beschleunigte Alfons Schilling den Riss über seine rotierenden Farbzentrifugen auf Fluchtgeschwindigkeit, Brus führte ihn spazieren und Schwarzkogler mit seinem klinischen Instrumentarium operativ zu Ende. Doch allein Nitschs Weg führt zur Ursprünglichkeit der theatralen Situation zurück, das Dasein aus der metaphysischen Klammer zu befreien und ihm einen deftigen ontologischen E-Schock zu verpassen. Nitsch geht es um den dramatischen Grundriss und steigt dabei noch tiefer hinab, über die geschlossenen Systeme von Nervenverbindungen hinaus, tief in den Keller der unennbaren kleinen Wahrnehmungen.

gangs angedeuteten Wiener Isolationshaltung erklärbar und nahm in der feierlichen Ausmauerung aus dem Perinetkeller am 4. Juni 1962 seismographisch Gestalt an: die ekstatische Wiedergeburt aus zerfall und dreck, aus dem Gestank der Verwesung von Kunst und Gesellschaft im Zeichen des Marktes (Dvorak).

Während Mühl in seinem Material, das er später (mit seiner analytischen Aktion oder AA-Kommune) kollektiv organisieren sollte, systematisch versumpfte, beschleunigte Alfons Schilling den Riss über seine rotierenden Farbzentrifugen auf Fluchtgeschwindigkeit, Brus führte ihn spazieren und Schwarzkogler mit seinem klinischen Instrumentarium operativ zu Ende. Doch allein Nitschs Weg führt zur Ursprünglichkeit der theatralen Situation zurück, das Dasein aus der metaphysischen Klammer zu befreien und ihm einen deftigen ontologischen E-Schock zu verpassen. Nitsch geht es um den dramatischen Grundriss und steigt dabei noch tiefer hinab, über die geschlossenen Systeme von Nervenverbindungen hinaus, tief in den Keller der unennbaren kleinen Wahrnehmungen.

### III. DAS ORGIEN MYSTERIEN THEATER IM GRUNDRISS III. THE BACKGROUND OF THE ORGY MYSTERY THEATRE

Herrmann Nitsch erweiterte sein Konzept zu einem den ganzen Menschen ansprechenden Schauspiel in mehreren Etappen. Von der *blutorgie* und den *abreaktionsspielen*, die von wenigen Stunden Länge auf 12, 24 und 72 Stunden gesteigert wurden, bis zum 6-Tage-Spiel 1998. Kontinuität und klares Bewusstsein des *Da zuseins* bestimmten seinen Weg. Fehlgeleitete Konfigurationen mussten losgelassen werden, um über den Abstand dieses *Da zu sein* wiederzugewinnen. Mit dem Ankauf von Schloss Prinzendorf an der Zaya im Jahr 1971 ergaben sich neue Perspektiven. Prinzendorf ist nicht nur eine Schlossanlage. Prinzendorf wurde das *orgien mysterien theater*. Alte jugendliche Erinnerungen werden hier immer wieder wach. Besonders als Hermann Nitsch damals ins Umfeld seiner Prinzendorfer Verwandtschaft zurückkehrte und das

Herrmann Nitsch extended his concept to a play in several acts, embracing the whole of humanity. From the *blood orgy* and the *abreaction plays*, that from a few hours' orgies were increased to 12, 24 and 72 hours, up to the 6-Day Play in 1998. Continuity and clear consciousness of the *being present* determined his path. Misdirected configurations had to be released to recover the *distance to oneself*. There were new perspectives with the purchase of Castle Prinzendorf in 1971. Prinzendorf is not only a castle and grounds, but it became the *orgy mystery theatre*. Old childhood memories were awakened there. The mayor at that time said that, when Hermann Nitsch returned to the surrounding rural connections of his Prinzendorf – the castle was once again in the *wind of the family*. There had to be the

Schloss, so der damalige Bürgermeister, wieder in den familienbesitz übergang. Dies musste der Ort sein, an dem er seine Schule des Weges gegen anfängliches Unverständnis durchsetzen konnte. wenn du den weg des SEINS verlierst, gibt es ein unwürdiges vegetieren in seichtheit und oberflächlichkeit. die aufgabe des SEINS ist verraten. trotzdem kannst du nicht heraus aus dem SEIN. du bist, aber bist nicht intensiv genug, du bringst dir und dem SEIN keinen gewinn, du treibst es nicht weiter, seinem und deinem wesen nach, du wirst unwürdig vom SEIN getragen. das SEIN entfernt sich von dir (Nitsch).

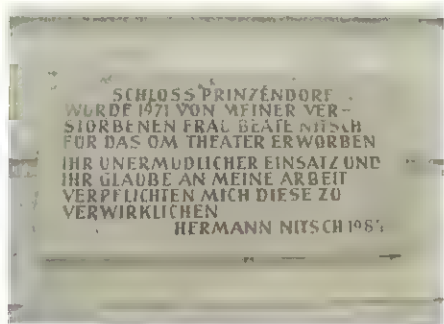
Der Weg zur Vollendung ist auch heute noch eine Herausforderung. Erst einmal musste er sich aber selbst opfern. *ich nahm das scheinbar negative, unappetitliche, perverse, obszöne, die brunst und die daraus resultierende opfer hysterie auf mich, damit IHR EUCH den befleckten, schamlosen abstieg ins extrem erspart.* Ein mythisches Grundmotiv seiner Aktionsspiele ist das Extrem der Entschichtung. Die exzessive Steigerung des Seins zu höchster Bejanung, die *entschichtungstechnik*, gleicht einer Operation, *deren sich der westliche mensch unterziehen muss, um zu sich selbst zu kommen* (Nitsch).

price, where he could disperse his school of ways with the initial lack of understanding. if you lose the way to BEING, there is an unworthy, vegetating into shallowness and superficiality. The meaning of BEING is betrayed. Despite this you cannot get out of BEING. You are, but are not intense enough. you do not do yourself or BEING any favours, you do not intend to push efforts and your nature: you will be dismoderately carried by BEING. BEING distances itself from you (Nitsch).

The path to being complete is still another challenge today. Only once he had to sacrifice himself. *I took the apparently negative, unappetizing, perverse, obscene, the estrus and the victim that resulted in sacrificing myself, so that YOU could spare the sinned and the shameless descent into the extreme.* A mythical basic motive of his action plays is the extreme of removing layers. The excessive increase of being to highest affirmation, the *technique of removing layers*, resemble an operation *that the western population has to undergo in order to find itself* (Nitsch).

Alles dies does not happen unrestrainedly, but in the restrained orbit of the play and its rules. Nitsch always linked the aesthetic weight of the





All das geschieht nicht hemmungslos, sondern in den gebändigten Bahnen des Spiels und seiner (Ordens-)Regeln. Nitsch besteht immer auch auf dem ästhetischen Gewicht der Form, deren Partitur im Fall des 6-Tage-Spieles gute 1.500 Seiten umfasst. Als Panorama- oder Horizontfigur ist sie bei weitem noch nicht abgeschlossen. Denn die Abreaktion als solche ist nichts ohne eine geregelte Dramaturgie, so | man *doch vorerst einmal meine Aktionen als ästhetisch formales Gebilde verstehen und auffassen*, das bis in die tiefsten Schichten des Daseins vordringt und dort das Sein mit der Ursprünglichkeit seines Da, hic et nunc, konfrontiert.

Alle Raumlichkeiten, die Schloss Prinzendorf bietet, sind Bühne des dramatischen Geschehens: Weinkeller, Stockwerke und Schlosskapelle, Innenhof (Schüttboden), die Stallungen, der Schlosspark mit seinem Obstgarten. Das ländliche Idyll unter Sternenhimmel lädt zu kosmischen Traumreisen ein, oder zu Fackelprozessionen, die die Umgebung in ein erleuchtetes mystisches Licht tauchen. Für Verzehr und Logie ist ebenfalls gesorgt, denn auch die Weinkeller der näheren Gegend sind zu dieser Zeit des Festes durchgehend geöffnet und verleiten stets zum beschwingten Innehalten.

form, whose score in the case of the 6 Day Play covers a good 1 500 pages. As a panoramic or horizontal figure the form is far from being finished. Because the abstraction as such is nothing without a regulated dramaturgy, one should *at first understand my actions as aesthetic forms of image* that penetrate the deepest recesses of existence and confront the being with the origin of itself that is there, hic et nunc.

All rooms in the castle are stages for drama: wine cellar, floors and castle chapel, inner courtyard, the stables, the castle grounds with its fruit garden. The rural idyll under starlit skies adds to cosmic dreams, or to torch processions, which bath the environment in a mysterious light. Food and lodgings are included, because the wine cellars of the nearby places are opened at this time of celebration, too and always tend to lead to an exhilarated stop.

Everything is otherwise abundantly decorated and smells wonderful, thus calling upon the visitor's direct participation. One should feel equipped with a special tool, *as a reaction on the invitations*. No indifference, also not for the vocal cords, as Nitsch already noted in

Alles ist ansonsten reichlich und wohlriechend geschmückt, fordert die Besucher zur direkten Teilnahme auf. Nur sollte man immer mit reichlich Ersatzwäsche bestückt sein, so steht es auf den Einladungen. Keine Schonung, auch nicht für die Stimmbänder, wie Nitsch bereits in einem frühen *fragment einer Oper* von 1963 vermerkt, wenn *alle Zuschauer schreien, was die Stimme herzugeben hat*.

1998 fand das große Richtfest seines o. m. theaters statt. Doch ist bislang nur ein erstes Teilstück zur Utopie des Gesamtkunstwerks fertig gestellt. *die eigentliche theateranlage wird in sechs stockwerken unter der erde gebaut, die räume und gänge werden ausbetoniert, die weitverzweigte und vielfalt des theaterbaus wird die ausmasse einer unterirdischen stadt annehmen, solange die anlage nicht fertiggestellt ist, werden die aktionen in den vorhandenen räumen und der umgebung des schlosses durchgeführt* (Nitsch). In Konstruktionszeichnungen der Jahre zwischen 1984 und 1993 nahm der Drang nach Tiefe des Erlebens konkretere Gestalt an. Er entwarf ein organisches Labyrinth von Kreisläufen im Sinne eines theatrum anatomicum oder funktioneller Leonardo-Partituren. Dabei hält wohl allein Hermann Nitsch den

an early fragment of an opera in 1963, if all spectators shout at the top of their voice, what a great sound that would make.

In 1998 the large topping out ceremony of the o. m. theatre took place. But so far only the first section of the utopia of the whole piece of art is complete. *The actual theatre facility is to be constructed six floors underground, with rooms and corridors being lined with concrete. The deep complexity and the number of theatre buildings take on the appearance of an underworld city.*

*the actions take place in the existing rooms and the area surrounding the castle until the facility is finished* (Nitsch). In construction design of the years between 1984 and 1993 there was a push towards the depths of the concrete experience. It sketched an organic labyrinth of cycles following the idea of a theatrum anatomicum or functional Leonardo scores. In doing so only Hermann Nitsch holds Ariadne's thread in his hands, while Dionysus's Minotaur provokes the pre-structural possibilities of perception above.

*a lot about the order is suspicious, prevents from being, smells like humans, like civilization, like arriving at the experience of possibilities in*



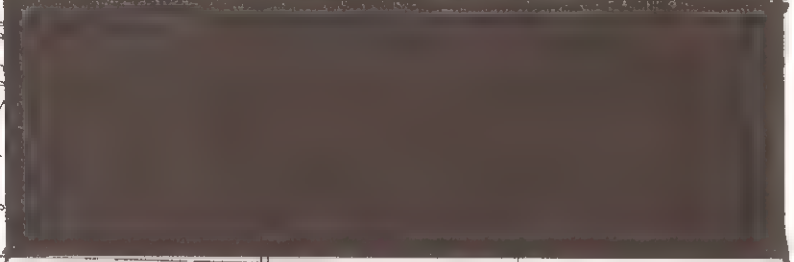
7

8

9  
36

das auf nr 3 liegende Nerven wird aufgeschliffen und ausgezogen  
 die Speerspitzen berühren das innerseits des aufgeschliffenen Nerven  
 Nerven liegt auf nr 3 (die polster und darunter gehalten)

es dur es dur es dur 0



Stencher es dur es dur es dur 0  
 Chor es dur 0

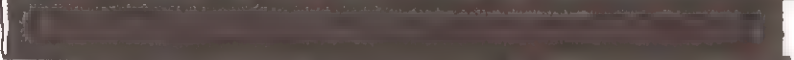
1

2

3

das auf nr 3 liegende Nerven wird aufgeschliffen und ausgezogen  
 die Speerspitzen berühren das innerseits des aufgeschliffenen Nerven (ausgefahren)

Stencher 6 hohe 6 nur in rachen 6 6



das N

die Speerspitzen berühren das innerseits des aufgeschliffenen Nerven  
 die polster und darunter gehalten

es dur es dur es dur 6



Stencher es dur es dur es dur 6

alle Gläser 1. ord.

alle Gläser 1. ord.

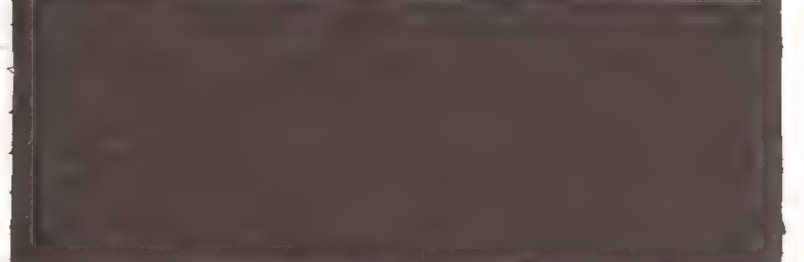
7

8

9  
37

die Speerspitzen berühren das innerseits des aufgeschliffenen Nerven  
 Nerven liegt auf nr 3 (die polster und darunter gehalten)

es dur 6 es dur 6 es dur 6



Stencher es dur es dur es dur 0  
 Chor es dur 0

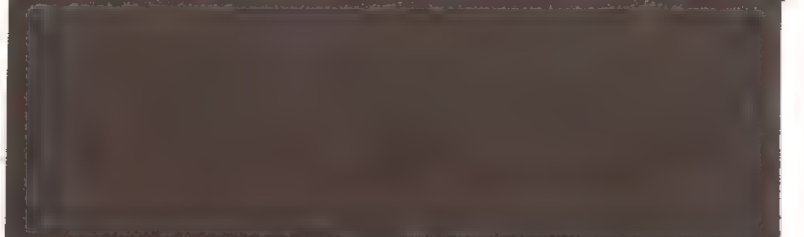
10

11

12

die Speerspitzen berühren das innerseits des aufgeschliffenen Nerven  
 Nerven liegt auf nr 3 (die polster und darunter gehalten)

es dur es dur es dur 0



Stencher es dur es dur es dur 0

Chor es dur es dur es dur 0

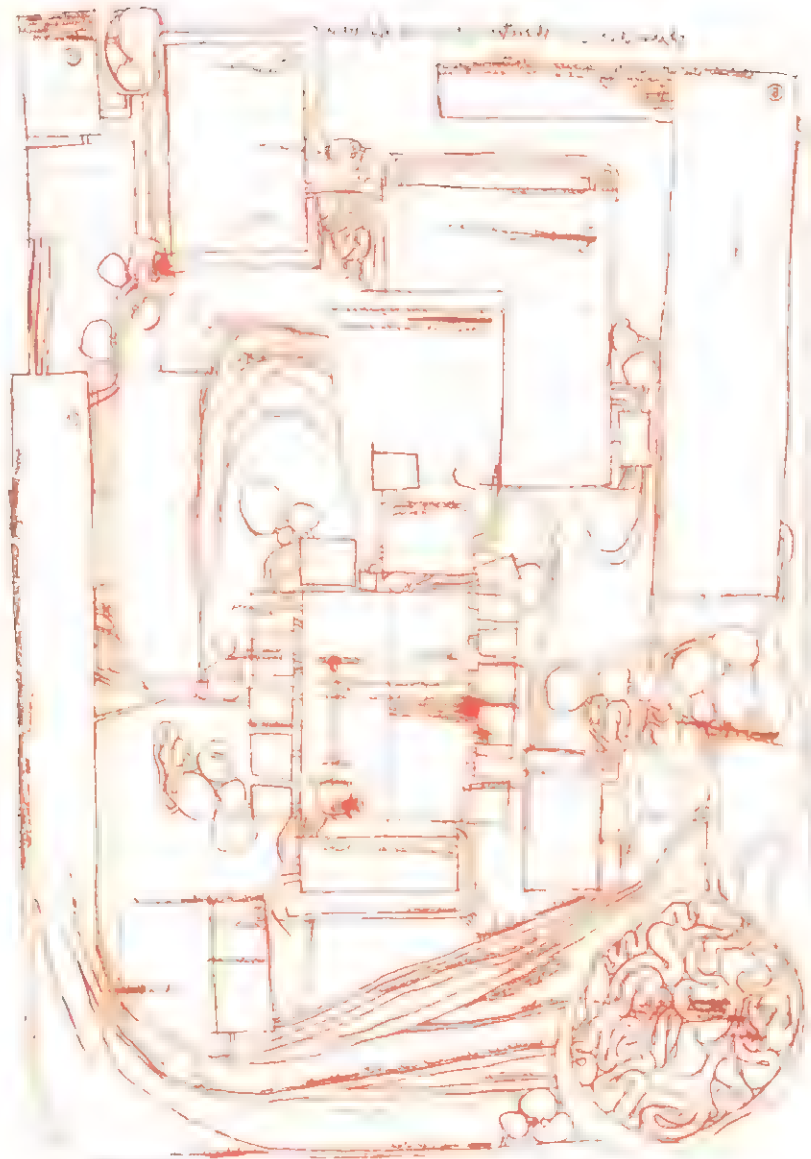


Abb. 50  
Plan des O. M. Theaters, 1. LG  
Lithographie, 1984-1987, aus  
der Mappe „Die Architektur des  
O. M. Theaters I“. Herausgeber:  
Fred Jahn. Foto: Archiv Nilsch

Fig. 4  
p. 37  
p. 38

Ariadnefaden in den Händen, während oben Dionysos Minotaurus die vorstrukturierten Wahrnehmungsmöglichkeiten entfesselt.

*vieles an der Ordnung ist verdächtig, verhindert sein, riecht nach Mensch, nach Zivilisation, nach Erstreben von Erlebnismöglichkeiten in der Lauheit der Zivilisation (Nitsch). Wer aus dieser Höhe wieder aufsteigt und den Schmerz der Wiedergeburt überwindet, sieht nicht nur das Licht, die Helligkeit, die zunächst gewaltig in den Augen brennt, sondern auch ihre Quelle, die allein Licht von Dunkelheit, und Sein von Schein trennt. Schmerz und Ästhetik schließen sich nicht aus. Schmerz gehört dazu, aber auch Schönheit. Die Geburt trägt Elemente der Kreuzigung wie auch der Auferstehung. Viele meiner Aktionen sind wie Geburten, (...) die meisten Menschen wissen nicht einmal, dass sie leben, sie leben wie im Traum, sie sind nicht vorhanden (Nitsch).*

Den Willen drängt es ans Licht der Welt. Je verkommen der Wille aber ist, desto mehr zerbröckelt alles ins Einzelne. Je stärker er auf sein Selbst konzentriert und je willkürlicher das Individuum entwickelt ist, um so schwächer ist der Organismus, dem der Wille dient. Denn wie Artaud in seiner legendären Radiosendung von 1947 proklamierte:

*the tepidity of civilization (Nitsch) Whoever manages to get out of that rat and survives the pain of rebirth, does not only see the light. The brightness that initially burns the eyes intensively but also its source, that separates light from darkness and being from aesthetics. Pain and aesthetics do not exclude each other. Pain belongs here, but also beauty. Birth has elements of the crucifixion and also of revival. A lot of my actions are like births, (...) most people do not even realize once that they are alive, they live in a dream, they are not present (Nitsch).*

The will pushes itself into the light of the world. The more depraved the will, the more everything crumbles into single pieces. The more you concentrate on yourself, the more wilting the individual becomes and so weaker the organism that the will serves. As Artaud declared in his legendary Radio broadcast in 1947: *nothing is more useless than an organ. In the conditions, total crises and crises of the soul, the formal edictions of dreams break forth and at the same time a sentimental movement of the will, a sigh from the creator for the lost ones. But then, from the highest desire, the cry of horror, the yearning moan of*



*nichts ist sinnloser als ein Organ. In den Zuständen und Seelen-Tonleitern des formal gestaffelten Traums bricht daher gleichsam ein sentimentaler Zug des Willens hervor, ein seufzen der kreatur nach dem Verlorenen. Doch dann, aus der höchsten Lust heraus, wandelt sich der schrei des entsetzens, die sehnennden klagelaute eines unersetzlichen verlustes zur Lust, bis der Jubel der Brust qualvolle Töne bis zum Überlauten entlockt.*

Im Rausch wie im Traum verliert der Mensch sein *principium individuationis*, wird zum Kunstwerk in der allgemeinen *Weltenharmonie*. Singend und tanzend outet er sich als Mitglied einer höheren idealeren Gemeinsamkeit in der *hervorbrechenden Gewalt des generell-menschlichen, ja des allgemein-natürlichen* (Nietzsche). Wenn der Mensch auch das Gehen und das Sprechen verlernt hat, wandelt er doch so verzückt und entrückt, wie er schon beim Spiel mit den Göttern diese im Traume, unter rausch oder im gleißelnden Licht, wandeln sah.

So ontologisiert Hermann Nitsch den Mythos des Risses zwischen Mensch und Welt, Sterblichen und Göttlichen. Er gibt ihm durch den Grundriss von Prinzendorf seinen Ort, so wie Wagner sein altdeutsches

*an irreplaceable loss charges to desecrate and I rejoicing from deep within draws out painful tones up to stentorian voices.*

When intoxicated, as in dreams man loses his *principium individuationis* and becomes the work of art in the general *harmony of the world*. Singing and dancing he shows himself to be a member of a higher more ideal community in the *erupting force of the general human, the common natural* (Nietzsche). Even if man forgot how to walk and speak he would still wander around ecstatic and engrossed as he had done in his dreams when playing with the gods and when he saw them wandering underground or in the gleaming light. This is how Hermann Nitsch ontologized the myths of the tear between man and the world, mortals and gods. Through the layout of Prinzendorf he found his place, like Wagner who let his old German mythic theatre be built in the perfect backdrop of Castle Rabenstein. On the sixth day of the celebration the world is in its original state again, just like at the end of Wagner's Rings, after the *twilight of the gods* of Dionysos. The drama can begin again from the start.

Abb. 51  
Schuldbild, 20. Malerwerk, Werner  
Seebass, 1987. Öl und Bunt auf  
grundierter Leinwand.

F

M

Mythentheater in die perfekte Kulisse von Burg Rabenstein hineinbauen ließ. Am sechsten Tage des Festes, wie am Ende des Wagnerschen Rings, nach der *Götterdämmerung* des Dionysos, ist die Welt wieder im Urzustand. Das Drama kann von neuem beginnen.



*aktionsismus und aktionsmalerei*, Wien 1989; Antonin Artaud, *Heliogabal oder der Anarchist auf dem Thron*, Paris 1967; Deleuze/Guattari, *Mille Plateaux*, Berlin 1992; Gess/Schreiner/Schulz, *Horsturze*, Würzburg 2005; Jakob Grimm, *Deutsche Mythologie*, Berlin 1875–78; Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1972; Friedrich Nietzsche, *Werke* 3, 1–3, 2, Berlin-New York 1973; Hermann Nitsch, *das o. m. theater, Die Partituren*, Band 1–4; Hermann Nitsch, *Das bildnerische Werk*, MuMoK Wien-Salzburg 1988; Hermann Nitsch, *das o. m. theater*, Manifeste, Vorträge, Aufsätze, Wien 1990; Hermann Nitsch, *Die Architektur des o. m. theaters*, München 1987/1993; Hermann Nitsch, *Das Sechstagespiel*, Ostfildern-Ruit 2003; Danielle Spera, *Hermann Nitsch – Leben und Arbeit*, Wien 2005; Peter Weibel, *kritik der kunst der kritik*, Wien-München 1973; Peter Weibel, *Wien 1970*; Oswald Wiener, *roman*, Hamburg 1969; *Die Wiener Gruppe*, Kunsthalle Wien 1998–1999

- 1938 geboren am 29.08. in Wien
- 1948–1956 Besuch der graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien, lernt die Malerei von Rembrandt, El Greco und van Gogh kennen; später trifft er auf den Fotografen Heinz Cibulka und Rudolf Schwarzkogler
- 1957 das O. M. Theater wächst in ihm als Vorstellung eines neuen Gesamtkunstwerks heran: ein Festspiel des Lebens über sechs Tage, um welches sich alle folgenden Bestrebungen sammeln
- 1960–1966 Aktions- und Ausstellungstätigkeit in Wien, die mehrere Prozesse und drei Gefängnisstrafen nach sich zieht
- 1938 born in Vienna on 29.08.
- 1948–1956 student of the Graphic Design Academy and Research Institute in Vienna. Becomes acquainted with the paintings of Rembrandt, El Greco and Van Gogh. Later he meets Rudolf Schwarzkogler and the photographer Heinz Cibulka.
- 1957 the O. M. Theatre matures with in him as the introduction of a totally new work of art: a six day long festival of life, which serves as a focus for all his following aspirations.
- 1966–1966 action and exhibition activities in Vienna, that led to a number of trials and three prison sentences.



1960 erste Personalausstellung im „Loyalty Club“, Wien: Aktionsmalerei als Teil des O. M. Theaters, die fertigen Bilder waren eher sekundär

1961 Fertigstellung des 1. Abreaktionsspieles (Schrei- und Larmaktion, Lammausweidung)

1962 Beteiligung an der „Contemporary Art Exhibition“, Seoul, Korea; Herausgabe und Beitrag zum Manifest „die blutorgel“ (7. Malaktion)

1963 Ausstellung in der Galerie Josef Dvorak. Demonstration der Aktionsmalerei mit Materialaktion (2. Aktion und erste öffentliche Aktion in Wien)

1966 Galerie Dvorak, Wien: Aufführung des 4. Abreaktionsspieles, Ausstellung von Montagen, Fotoretrospektive von vergangenen Aktionen, Teilnehmer der österreichischen Delegation zum „Destruction in Art Symposium“, London, 5. Abreaktionsspiel (20. Aktion); hier lernt Nitsch die Bedeutung des Gerauschorchester für spä-

1960 the first personal exhibition in the "Loyalty Club" in Vienna, action paintings as part of the O. M. Theater - the finished pictures were rather secondary

1961 completion of the 1. abreaction play (cry and noise action / lamb evisceration)

1962 participation in the "Contemporary Art Exhibition", Seoul, Korea, publication and contribution to the manifesto "the Blood Organ" (7. painting action)

1963 exhibition in the Josef Dvorak Gallery, demonstration of the action painting with material action (2. action and first public action in Vienna)

1966 Dvorak Gallery, Vienna: performance of the 4th abreaction play, exhibition of montages and photography, retrospectives of earlier actions, participant of the Austrian delegation for "Destruction in Art Symposium", London, 5. abreaction play (20. action) here Nitsch learns to assess the importance of the noise orchestra

tere Aktionen schätzen: Aktionen, Ausstellungen, Vorträge und Konzerte weltweit

1967 Teilnahme am Wiener ZOCK-fest (mit O. Muhl, G. Brus, O. Wiener, P. Weibel u. a.); erstes Abreaktionsspiel (28. Aktion) in den USA, auf Einladung von Jonas Mekas (Film Makers Cooperative), Cincinnati University (Spring Arts Festival)

1968 Cinematheque, New York: Aufführung von zwei großen Aktionsdramen mit Schreichor und Lärmorchester (25. und 26. Aktion); Aufführungsaktion des großen Abreaktionsspieles für Cincinnati, München, Aktion für das Westdeutsche Fernsehen

1970 weitere Aktionen in den USA; die am 27.02. im Münchner Aktionsraum I angesetzte Aufführung des 7. Abreaktionsspieles wird durch einen Polizeieinsatz unterbunden; die Aufführung findet am nächsten Tag im geschlossenen Kreis für Presse und Fernsehen

for inter actions: actions, exhibitions, recitals and concerts worldwide

1967 participant of the Viennese ZOCK festival (with O. Muhl, G. Brus, O. Wiener, P. Weibel, amongst others); first abreaction play (28. action) in the USA, at the invitation of Jonas Mekas (Film Makers Cooperative), Cincinnati University, Spring Arts Festival

1968 Cinematheque, New York: performance of two large action dramas with a screaming choir and noise orchestra (25. and 26. action); performance action of the big abreaction play for Cincinnati, Munich, action for WDF - West German television

1970 further actions in the USA, the 7. abreaction play on 27.02. in Munich: action room I was stopped by a police raid, the performance took place for the press and television in a closed circle of people the next day; press and television films the whole action in its entirety and in detail

statt; der Hessische Rundfunk zeichnet die gesamte Aktion vollständig und in Farbe auf

1971 Ankauf von Schloss Prinzendorf a. d. Zaya; Lehraktion an der Städel-Schule, Frankfurt a. M.

1972 12-Stunden Aktion in New York, erstmals als *fest*

1973 erstes Pfingstfest, ca. 12 Stunden wie in den darauffolgenden Jahren; Eröffnung des O. M. Theaters und Gründung des Vereins zur Förderung des O. M. Theaters

1974 24-stündige 50. Aktion (1. Tag des 6-Tage-Spieles) in Prinzendorf und Umgebung

1978 Los Angeles, 58. Aktion auf Einladung Allan Kaprows (2h 30min)

1984 72-stündige 80. Aktion (1. – 3. Tag des 6-Tage-Spieles) in Prinzendorf

1989 – 2003 lehrt interdisziplinäre Kunst an der Hochschule für bildende Kunst (Städel-Schule) in Frankfurt a. M.

1995 Ausstattung und Regie (mit R. Bletschacher) für Jules Massenets „Hérodiade“ an der Wiener Staatsoper

1971 purchase of castle Prinzendorf on the Zaya; teaching action at the Städel School in Frankfurt a. M.

1972 12 hour action in New York, first as a *fest*

1973 first Whitsun celebration, approx 12 hours as in the following years; opening of the O. M. Theatre and a foundation for the promotion of the O. M. Theatre

1974 24 hour 50<sup>th</sup> action (1<sup>st</sup> day of the 6-Day-Play) in Prinzendorf and the surrounding area

1978 Los Angeles 58<sup>th</sup> action at invitation of Allan Kaprow (2hrs 30mins)

1984 72 hour 80<sup>th</sup> action (1st – 3rd day of the 6-Day-Play) in Prinzendorf

1989 – 2003 teaches interdisciplinary art at the Academy of Fine Arts (Städel School) in Frankfurt a.M.

1995 sets, costumes and direction (with R. Bletschacher) for Jules Massenets "Hérodiade" at the Vienna Staatsoper.

1998 erstes vollständiges 6-Tage-Spiel (144-stündige Aktion vom 03.08., 4.45 Uhr bis 09.08., 5.40 Uhr)

1999 Ausstellung der Relikte, Reliktinstallation und Videos des 6-Tage-Spieles (MuMoK & Palais Liechtenstein, Wien und Kiscelli Museum, Budapest)

1999 Orchesterkonzert am 28.11.: eine Dokumentation des 6-Tage-Spieles im Hamburger Bahnhof, Berlin

2001 Gesamtausstattung der Oper „Satyagraha“ von Philip Glass im Festspielhaus St. Pölten

2003 umfangreiche Retrospektive anlässlich seines 65. Geburtstags in der Sammlung Essl, Wien

2004 Gastprofessur an der Universität Wien (Institut für Theaterwissenschaften)

2005 122. aktion im Burgtheater Wien; Verleihung des österreichischen Staatspreises

2006 umfangreiche Retrospektive im Martin-Gropius-Bau, Berlin

1998 first complete 6-Day-Play (144 hour action from 04.45am 03.08 until 05.40am 09.08)

1999 exhibition of relics, relic installation and videos from the 6-Day-Play (MuMoK & Palais Lichtenstein, Vienna and Kiscelli Museum, Budapest)

1999 orchestra concert on 28.11: a documentation of the 6-Day-Play in Hamburger Bahnhof, Berlin

2001 all sets and costumes for the opera "Satyagraha" by Philip Glass in the Festival Hall St Pölten

2003 extensive retrospective to mark the occasion of his 65<sup>th</sup> birthday in the Essl Collection in Vienna

2004 guest professor at the University of Vienna (Institute for Dramatics)

2005 122<sup>nd</sup> action in the Vienna Burgtheater; awarded Austrian State Prize

2006 extensive retrospective in the Martin-Gropius-Bau, Berlin

**5. Malaktion**, 15.01.1962, 15 Minuten, Technik: s/w, normal 8mm

**1. Aktion**, 19.12.1962, Wien, 20 Minuten, Kamera: Peter Jurkovitsch, Technik: s/w, normal 8mm

**12. Aktion Erstaufführung**, Orgelmusik Hermann Nitsch, 06.09.1965, Wien, 50 Minuten, Kamera: Peter Kasperak, Ton: Rolf Leitenbor, Passiver Akteur: Heinz Cibulka, 1. Akteur: Hermann Nitsch, 2. Akteur: Eva Nitsch

**14. Aktion Erstaufführung**, Orgelmusik Hermann Nitsch, 29.09.1965, Wien, 50 Minuten, Passiver Akteur: Heinz Cibulka, 1. Akteur: Hermann Nitsch, 2. Akteur: Eva Nitsch

**15. Aktion Erstaufführung**, Orgelmusik Hermann Nitsch, 10.10.1965, Wien, 59 Minuten, Kamera: Peter Kasperak, Ton: Rolf Leitenbor, Passiver Akteur: Heinz Cibulka, 1. Akteur: Hermann Nitsch, 2. Akteur: Eva Nitsch, 3. Akteur: Raimund Suchanek

**16. Aktion Erstaufführung**, Orgelmusik Hermann Nitsch, 15.12.1965, Wien, 45 Minuten, Kamera: Peter Kasperak, Ton: Rolf Leitenbor, Passiver Akteur: Heinz Cibulka, 1. Akteur: Hermann Nitsch

**Aktion 1965**, Wien, 30 Minuten ungeschnitten, Kamera: Peter Jurkovitsch, Technik: s/w, normal 8mm, Preissnitz, Eva Nitsch, Heinz Cibulka, Franziska Cibulka

**24. Aktion**, für das Österreichische Fernsehen, 1967, Wien

**28. Aktion Hermann Nitsch**, introduction to the O. M. Theatre, 04.04. – 06.04.1968, Great Hall, University of Cincinnati, Spring Art Festival, 13 Minuten, Kamera: Jud Jalkut, Technik: 16mm color

**29. Aktion**, für das Deutsche Fernsehen, 1968, München, Moosach

**30. Aktion**, 18.03.1969, München, Forum Galerie van de Loo, 15 Minuten, Technik: 16 mm, s/w

**37. Aktion**, Fernsehaufzeichnung des letzten Abendmahls, Stenzel für das Bayerische Fernsehen, 12.03.1971, Florenz

**43. Aktion**, 15.01.1974, München, Kamera: Günter Brus, Francesco Konz

**45. Aktion**, 10.04.1974, Neapel, Studio Morra, 23 Minuten, Kamera: Desiato, Ton: M. Raspe, Technik: super 8mm, color

**58. Aktion**, 30.03.1978, Vancouver, Western Front Society, 24 Minuten, Technik: ulb, NTSC, color

**68. Aktion**, 20.09.1980, Florenz, Produzent: Faits Divers System, Lyon, Kamera: Charles Picq

**77. Aktion**, 1983, Eindhoven, Van Abbemuseum, 60 Minuten, Technik: VHS

**80. Aktion 3-Tage-Spiel**, 27.07. – 30.07.1984, Prinzendorf, 420 Minuten, 1. Tag 150 Minuten, 2. Tag 120 Minuten, 3. Tag 150 Minuten, Kamera: Peter Kasperak

**Ausstellung 3-Tage-Spiel**, 27.10.1984, 20 Minuten ungeschnitten, Kamera: Peter Kasperak

**Attersee Matinee, Nitsch spielt ein Lied**, 16.12.1984, 20 Minuten, Kamera: Peter Kasperak

**7. Sinfonie**, 19.10.1985, Graz, 120 Minuten, Kamera: Peter Kasperak



**11. Malaktion**, 20.08.1986, Prinzendorf, 30 Minuten, Kamera: Peter Kasperak, Technik: uhb, Vorzugsausgabe 30 Stück, Original + signiert

**Orgelkonzert**, 09.12.1986, Linz, Brucknerhaus, 120 Minuten ungeschnitten, Kamera: Peter Kasperak, Technik: uhb

**20. Malaktion**, 20.02.1987, Wiener Secession, 25 Minuten, Kamera: Peter Kasperak, Technik: uhb

**83. Aktion (Lehraktion)**, 15.03.1987, Wiener Secession, 25 Minuten, Kamera: Peter Kasperak, Technik: uhb

**84. Aktion (Pfingstaktion)**, 06.07.1987, Prinzendorf, 25 Minuten, Kamera: P. Kasperak, Technik: uhb

**85. Aktion Brudermord**, 20.09.1987, Graz, in den Kasematten, 30 Minuten, Kamera: Peter Kasperak

**Wiederaufführung: 12. Aktion Orgelmusik Hermann Nitsch**, 24.01.1988, Prinzendorf, 50 Minuten, Kamera: Peter Kasperak, Ton: Rolf Leitenbor, Passiver Akteur: Walter Reichl, 1. Akteur: Hermann Nitsch, 2. Akteur: J. Freissmuth, 3. Akteur: Petra Kantor

**Wiederaufführung: 14. Aktion Orgelmusik Hermann Nitsch**, 25.01.1988, Prinzendorf, 50 Minuten, Kamera: Peter Kasperak, Ton: Rolf Leitenbor, Passiver Akteur: Walter Reichl, 1. Akteur: Hermann Nitsch, 2. Akteur: J. Freissmuth, 3. Akteur: Petra Kantor

**Wiederaufführung: 15. Aktion Orgelmusik Hermann Nitsch**, 26.01.1988, Prinzendorf, 59 Minuten, Kamera: Peter Kasperak, Ton: Rolf Leitenbor, Passiver Akteur: Walter Reichl, 1. Akteur: J. Freissmuth, 2. Akteur: Petra Kantor

**Wiederaufführung: 16. Aktion Orgelmusik Hermann Nitsch**, 27.01.1988, Prinzendorf, 45 Minuten, Kamera: Peter Kasperak, Ton: Rolf Leitenbor, Passiver Akteur: Walter Reichl, 1. Akteur: Hermann Nitsch, 2. Akteur: J. Freissmuth, 3. Akteur: Petra Kantor

**89. Aktion**, 04.02.1992, Ludwigshafen/Rhein, Wilhelm-Hack-Museum, 103 Minuten

**96. Aktion (Pfingstaktion)**, 1996, San Marino, Napoli, 93 Minuten

**100. Aktion (6-Tage-Spiel)**, 03.–08.08.1998 Prinzendorf, 51 Minuten, Kamera: Peter Kasperak (Kurzfassung)

**100. Aktion (6-Tage-Spiel)**, 03.–08.08.1998 Prinzendorf, 456 Minuten, Kamera: Peter Kasperak

**107. Aktion**, 30.06.–01.07.2001, Prinzendorf, 144 Minuten, Kamera: Peter Kasperak

**107. Aktion**, 30.06.–01.07.2001, Prinzendorf, 240 Minuten, Kamera: Rolf Leitenbor

**108. Aktion**, 05.07.2001, Rom, Galleria d'Aere Moderna, 81 Minuten, Kamera: Rolf Leitenbor

**109. Aktion**, 17.11.2001, Linz, Pöstlingberg Schlössel, 110 Minuten, Kamera: Cinevision

**110. Aktion**, 19.04.2002, London, Whitechapel Art Gallery, 110 Minuten, Kamera: Rolf Leitenbor

**114. Aktion**, 17.06.2003, Graz, 30 Minuten, Kamera: Peter Kasperak

**115. Aktion**, 15.11.2003, Klosterneuburg, Sammlung Essl, Kamera: Peter Kasperak

**Das O. M. Theater. Das 2-Tage-Spiel**, 31.07–02.08.2004, 4 Stunden, Kamera: Peter Kasperak

## AKTIONEN (1962 – 2003)

## KAPITEL/CHAPTERS

01 05. Malaktion 1962 02 01. Aktion, Wien 1962 03 12. Aktion, Wien, Wohnung Cibulka 1965 04 Wiederaufführungen der 12., 14., 15., sowie der 20. Aktion 1988 05 21. Aktion, London 1966 06 24. Aktion, Wien 1967 07 25. + 26. Aktion, New York City 1968 08 33. Aktion, New Brunswick/NY 1970 09 43. Aktion, München 1974 10 48. Aktion, Paris 1975 11 55. Aktion, Bologna 1977 12 60. Aktion, Berlin 1978 13 69. Aktion, New York 1980 14 80. Aktion, Prinzendorf 1984 15 19. Malaktion, Prinzendorf 1986 16 83. Aktion, Lehraktion, Wien 1987 17 85. Aktion, Brudermord, Graz 1987 18 28. Malaktion, Prinzendorf 1989 19 89. Aktion, Ludwigshafen 1987 20 92. Aktion, Pfingstfest, Krems 1994 21 94. Aktion, Köln, Trinitatiskirche 1995 22 96. Aktion, Pfingstfest, Neapel 1996 23 38. Malaktion, Klosterneuburg 1997 24 40. Malaktion, Wien 20er Haus 1997 25 100. Aktion, Prinzendorf 1998 (6-Tage-Spiel des O. M. Theaters) 1. Tag 26 2. Tag 27 3. Tag 28 4. Tag 29 5. Tag 30 6. Tag 31 104. Aktion, Lehraktion, Mailand 2000 32 107. Aktion, Prinzendorf 2001 33 108. Aktion, Lehraktion, Rom 2001 34 109. Aktion, Lehraktion, Linz 2001 35 110. Aktion, Lehraktion, London 2001 36 114. Aktion, Lehraktion, Graz 2003 37 115. Aktion, Klosterneuburg 2003

Englische Untertitel: Sebastian Lehnert  
Christiane Demmler  
Französische Untertitel: Céline Robinet  
Menü-Animation: Peter Großböhme  
Authoring: Christopher Dickes

Interview Hermann Nitsch, Prinzendorf 2005,  
© Monitorpop 2005

## DAS ORGIEN MYSTERIEN THEATER

## 122. AKTION, 19. NOVEMBER 2005, BURGTHEATER WIEN

Gesamtkonzept:	Hermann Nitsch
Dirigent:	Andrea Cusumano
Co-Dirigent:	Hannes Marek
Orchester:	Junge Philharmonie Wien
Künstlerischer Leiter:	Michael Lessky
Chor:	Chor der Universität Wien
Künstlerischer Leiter:	Vijay Zevola
Blaskapelle:	„Venkovanka“
Synthesizer:	Andreas Weixler
	Se-Lien Chuang
Orchesterwart:	Wolfgang Preuschl
Tontechnik:	Christian Strnad
	David Müllner
	Stefan Hirm
	Florian Pilz
	Andreas Zohner
	Jürgen Leutgeb
	Manfred Gruber
Leitung Tonabteilung:	Christian Venghaus